M.L. [ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT]
Ref. only

SHL
WITHDRAWN

UNIVERSITY OF LONDON
LIBRARY

26 JUL 1982

HOHNER-STIFTUNG TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

WILIBALD GURLITT

IN VERBINDUNG MIT

HEINRICH BESSELER WALTER GERSTENBERG

ARNOLD SCHMITZ UND LEO SCHRADE

SCHRIFTLEITER

HANS HEINRICH EGGEBRECHT

SIEBZEHNTER JAHRGANG 1960

SHL
WITHDRAWN

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Unter dem Patronat der Hohner-Stiftung

herausgegeben von

WILIBALD GURLITT

in Verbindung mit

HEINRICH BESSELER, WALTER GERSTENBERG, ARNOLD SCHMITZ

UND LEO SCHRADE

Schriftleiter

HANS HEINRICH EGGEBRECHT

Satz und Druck H. Laupp jr Tübingen

Inhaltsverzeichnis des siebzehnten Jahrgangs

Apel, Willi (Bloomington/Indiana), Tänze und Arien für Klavier aus dem Jahre 1588 51

Apfel, Ernst (Heidelberg), Zur Entstehung des realen vierstimmigen Satzes in England 81

Beck, Hermann (Würzburg), Adrian Willaerts Messen 215

Breig, Werner (Erlangen), Der Umfang des choralgebundenen Orgelwerkes von Jan Pieterszon Sweelinck 258

Dahlhaus, Carl (Göttingen), Zur Theorie des Tactus im 16. Jahrhundert . . 22

Günther, Ursula (Ahrensburg/Holst.), Die Anwendung der Diminution in der Handschrift Chantilly 1047 1

–, Der Gebrauch des tempus perfectum diminutum in der Handschrift Chantilly 1047 277

Liebe, Annelise (Berlin), Tonhöhe und Tonhelligkeit in sprachwissenschaftlicher Deutung 193

Lottermoser, Werner (Braunschweig), Über die Akustik des Raumes und der Orgel in der Frauenkirche zu Dresden 71

Nettl, Paul (Bloomington/Indiana), Das Tanzbüchlein des Johann Friedrich Dreyßer 142

Niemöller, Klaus Wolfgang (Köln), Die Musik im Bildungsideal der allgemeinen Pädagogik des 16. Jahrhunderts 243

Reimann, Hannes (Egg bei Zürich), Huldrych Zwingli – der Musiker . . 126

Schlötterer, Reinhold (München), Struktur und Kompositionsverfahren in der Musik Palestrinas 40

Schmidt, Günther (Nürnberg), Grundsätzliche Bemerkungen zur Geschichte der Passionshistorie 100

Schwarting, Heino (Freiburg i. Br.), Ungewöhnliche Repriseneintritte in Haydns späterer Instrumentalmusik 168

Siegele, Ulrich (Tübingen), Die musiktheoretische Lehre einer Bachschen Gigue 152

Stephan, Rudolf (Göttingen), Zur jüngsten Geschichte des Melodrams . . 183

Worbs, Hans Christoph (Hamburg), Die Schichtung des deutschen Liedgutes in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts 61

Die Verfasser der Beiträge (biographische Hinweise) 79, 213, 298

Namen- und Sachregister 299

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/archiv-fur-musikwissenschaft_1960_17

Die Anwendung der Diminution in der Handschrift Chantilly 1047

von

URSULA GÜNTHER

Kürzlich hat Kurt v. Fischer in seinem Aufsatz *Zur Entwicklung der italienischen Trecento-Notation*[1] erneut auf Werke hingewiesen, in denen eine gegenüber den übrigen Notenwerten augmentierte Notationsweise bei *octonaria-* und *duodenaria*-Gruppierung benutzt wird. Da diese Erscheinung erst bei den späten Trecento-Quellen anzutreffen ist und da uns die gleichen Kompositionen auch in normaler italienischer Notation (nicht augmentiert und mit Divisionspunkten) überliefert sind, führt von Fischer mit Recht französischen Einfluß ins Feld. Er betont aber ausdrücklich, daß dieser Einfluß nicht so zu verstehen sei, „daß die Italiener die in Frankreich ja auch nur noch selten (und gerade nicht in weltlichen Liedern) anzutreffende Longa-Notierung nachgeahmt hätten. Es handelt sich vielmehr um den Versuch einer Umschrift der italienischen in die französische Notation. Während die *divisiones secundae* (*. q., sen. imperf., sen. perf., .n.*) ohne weiteres auch ohne Taktpunkte mit den (Vitry zugeschriebenen) *quatre prolacions* wiedergegeben werden konnten, bestand in der französischen Notation kein unmittelbares Aequivalent zu den *divisiones tertiae* (*.o.* und *.d.*). Aus diesem Grunde wohl wurden nun die ursprünglichen *octonaria-* und *duodenaria*-Partien augmentiert, d. h. im *modus longarum* geschrieben"[2].

Trotz gründlicher Klärung aller Fakten, die von italienischer Seite her erbracht werden können, muß an dieser Stelle Gilbert Reaney's Einwand wiederholt werden, „that this is not the whole story"[3]. Nicht erwähnt wurde nämlich, daß die Diminution auch in den französischen Werken der späten Ars nova, und zwar gerade in den Liedsätzen, in einer Weise zur Anwendung kommt, die der oben skizzierten italienischen Notationspraxis sehr ähnlich ist: Nur einige, in bestimmten Taktarten mit schnellerer Bewegung verlaufende Abschnitte sind in augmentierter Notation aufgezeichnet, während andere Taktarten in den tat-

---

[1] AfMw XVI, 1959, S. 87ff.

[2] A.a.O., S. 97.

[3] ML XXXVII, 1956, S. 394, in seiner Rezension der *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento* K. v. Fischers.

sächlich erklingenden Notenwerten erscheinen. Sollte sich von dieser Seite her doch eine direkte Beeinflussung der italienischen Notierungsart durch französische Vorbilder nachweisen lassen? Joh. Wolf und W. Apel haben sowohl die italienische als auch die französische Praxis in dieser Hinsicht mehrfach beschrieben[1], ohne jedoch eine Verbindungslinie zwischen den vergleichbaren Erscheinungen zu ziehen. Die Anwendung und Verbreitung der Diminution in den französischen Werken des späten 14. Jahrhunderts muß daher zunächst genauer untersucht werden, um zu prüfen, inwieweit Parallelen gezogen und direkte Einflüsse angenommen werden können.

Ein erschöpfender Überblick über das gesamte französische Repertoire ist augenblicklich und in diesem Rahmen allerdings nicht möglich, da erst ein Bruchteil des uns Überlieferten ediert vorliegt[2]. Sinnvoller erscheint mir eine Beschränkung auf Werke einer einzigen umfangreichen Quelle. Nur auf diese Weise lassen sich die gerade im Frühstadium sehr unterschiedlichen Erscheinungsformen der augmentierten Notationsweise in allen technischen Einzelheiten genau beschreiben und miteinander vergleichen.

Die Handschrift Chantilly, Musée Condé 1047 (*Ch*), die neben Werken der Machaut-Zeit überwiegend französische Liedsätze aus dem späten 14. Jahrhundert enthält, scheint für dieses Vorhaben besonders geeignet. Allerdings ist *Ch* selbst vermutlich in Florenz geschrieben worden, zumindest aber italienischen Ursprungs[3]. G. Reaney hat jedoch überzeugend bewiesen, daß „the manuscript from which it was copied must have been French, though ... this original manuscript came not from the North but from the territories of Foix and Aragon“[4].

Man kann vermuten, daß dieses keinesfalls vor 1389 geschriebene[5] Originalmanuskript wesentlich dazu beigetragen hat, die französische Musik und mit ihr die französische Notation in Italien zu verbreiten. Das *Ch*-Repertoire hat nämlich enge Beziehungen zu dem teilweise französischen Inhalt der italienischen Handschriften Modena, Bibl. Estense M. 5. 24 (olim lat. 568) (*Mod*), Paris, Bibl. Nat., n. a. frç. 6771 (*PR*), Florenz, Bibl. Naz. Panciat. 26 (*FP*)

---

[1] Wolfs *Geschichte der Mensural-Notation* behandelt Theoretikernachrichten über die Diminution S. 145–150 sowie S. 297 und gibt französische Beispiele S. 181/182, italienische S. 315–320. Im *Handbuch der Notationskunde,* I. Teil, schildert Wolf die Diminutionstechniken S. 344–346. Italienische Belege finden sich auf S. 296 ff., französische auf S. 365 ff. In Apels *Notation of Polyphonic Music 900–1600* (4. rev. Aufl.) sind die entsprechenden Hinweise und Beispiele auf den Seiten 147–151, 380/381, 388/389, 406/407, und 412 zu finden.

[2] Große Teile des französischen Repertoires sind mir durch jahrelange Beschäftigung mit dem in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen verwahrten Nachlaß Friedrich Ludwigs vertraut. Dafür bin ich den Leitern der Handschriftenabteilung zu großem Dank verpflichtet.

[3] Vgl. G. Reaney, *The Manuscript Chantilly, Musée Condé 1047,* MD VIII, 1954, S. 81–85.

[4] Ebenda S. 82.

[5] Reaney, ebenda S. 85.

und Paris, Bibl. Nat., f. it. 568 (*P*). Auf die außerordentlich große Zahl der Konkordanzen hat bereits G. Reaney hingewiesen[1]. Sie konnte noch um zwei Nummern erweitert werden[2], so daß sich folgende Übereinstimmungen mit *Ch* ergeben: *Mod* 13 Werke, *PR* 11 Werke, *FP* 8 Werke und *P* 7 Werke.

Die sehr zahlreichen Beziehungen zwischen *Mod* und *Ch* sind in diesem Zusammenhang nicht sonderlich interessant, da *Mod* nur wenige Trecentowerke enthält und außerdem später anzusetzen ist als *Ch*. Bemerkenswert ist lediglich, daß trotz 6 Zweierkonkordanzen kein direkter Kontakt zwischen *Ch* und *Mod* bestanden haben kann, da teils das eine, teils das andere Manuskript die vollständigere Fassung vermittelt. *Par les bons Gedeon*[3] z. B. ist in *Mod* (f. 31) mit zwei Textstrophen und Angabe des Komponisten (Phylipoctus de Caserta) überliefert, in *Ch* (Nr. 71) nur mit einer Strophe und anonym, während umgekehrt *En attendant d'amer* von Galiot in *Mod* (f. 40) nur zweistimmig, in *Ch* (Nr. 59) aber dreistimmig erscheint. *Inclite flos orti gebenensis*[4] ist in *Mod* (f. 15) anonym überliefert, aber musikalisch korrekter als in *Ch* (Nr. 62). Dort ist der Contratenor (Ct.) unvollständig, vorhanden sind dagegen die in *Mod* fehlenden Textstrophen 2 und 3, die Widmung „pro papa Clemente" und der Komponistenname Mayhuet de Joan. Schon diese Unterschiede zeigen deutlich genug, daß mindestens mit einer verschollenen Vermittlungsquelle gerechnet werden muß. Diese könnte durchaus – wie *Mod* selbst – Fünfliniensysteme benutzt haben.

Am offensichtlichsten ist die Übernahme von Kompositionen aus *Ch* in *FP*[5]. Dort erscheinen f. 101v–108 hintereinander und von der gleichen Hand geschrieben die *Ch*-Nummern 92, 22, 25, 3, 96 und 26[6]. Unterbrochen wird diese Reihe nur f. 102v/103 durch *Je prins conget,* ein Unikum, das möglicherweise ebenfalls in der *Ch*-Vorlage gestanden haben könnte. Die Nummern 92, 22, 3 und 96 sind nur in *FP* und *Ch* überliefert. Nr. 25 erscheint außerdem in *Mod,* Nr. 26 in *O* (Oxford, Bodleian Library, Canonici misc. 213). *Ch* und *FP* stimmen in allen Zweierkonkordanzen bis auf geringfügige Varianten überein: *FP* bringt weniger Ligaturen als *Ch* und statt roter Noten stets hohle schwarze.

---

[1] A.a.O., S. 80.

[2] U. Günther, *Der musikalische Stilwandel der französischen Liedkunst in der zweiten Hälfte des 14. Jhs., dargestellt an Virelais, Balladen und Rondeaux von Machaut sowie datierbaren Kantilenensätzen seiner Zeitgenossen und direkten Nachfolger,* Diss. Hamburg 1957 (ungedr.), S. 11, Anm. 55: *Ch* 58 identisch mit „Car nul estat" *PR* f. 79v, *Ch* 59 identisch mit „En attendant d'amer" *Mod* f. 40.

[3] Hg. von U. Günther, *Zehn datierbare Kompositionen der ars nova,* Schriftenreihe des Musikwissenschaftl. Instituts der Universität Hamburg, hg. von H. Husmann, Heft II, 1959, Nr. 10, S. 24–26. Kritischen Apparat und Analyse des Werkes enthält U. Günther, Diss., S. 261–266.

[4] Hg. von U. Günther, a.a.O., Nr. 9, S. 21–23, Kritischer Apparat und Analyse in U. Günther, Diss., S. 256–261.

[5] Hinweise darauf gibt G. Reaney, a.a.O., S. 69 und 76.

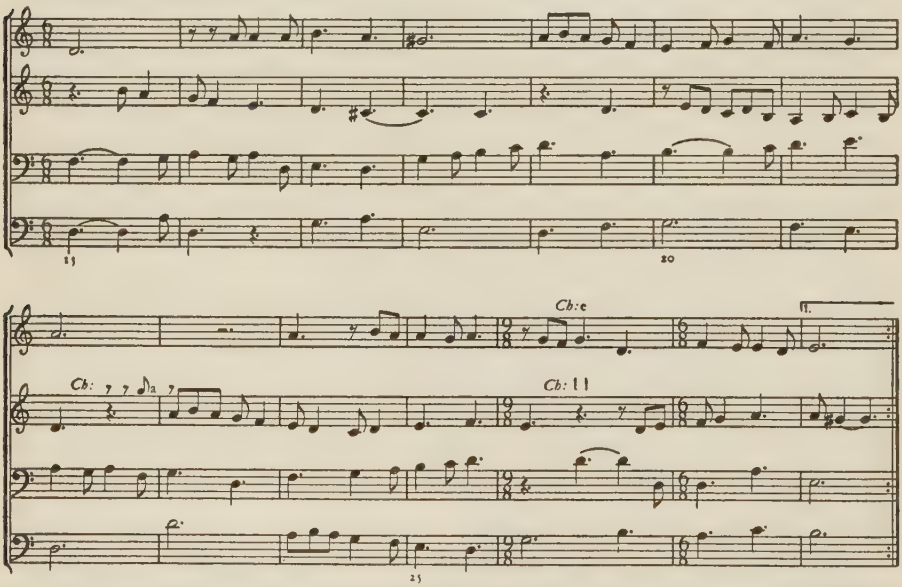
[6] Vgl. die Angaben Fr. Ludwigs, *Guillaume de Machaut, Musikalische Werke,* II. Band, S. 29.

Außerdem setzt *FP* teils mehr, teils weniger Akzidentien als *Ch*[1]. Diese Tatsache allein schon läßt darauf schließen, daß auch *FP* die Werke keinesfalls aus *Ch* direkt übernommen haben kann.

Noch eindeutiger wird diese Vermutung bestätigt durch einen in *Ch* 96 *Pluseurs gens voy* von Solage, auftretenden Schreibfehler: Hier setzt *FP* (f. 106 v/107 anonym und ganz ohne Text) im Cantus (Ca.) Takt 26 im 2. Viertel, eine in *Ch* fehlende Semibrevis-Pause, die zur Übertragung unbedingt notwendig ist und im Original von *Ch* vermutlich genauso gestanden hat wie in *FP*: ◆ 𝅝 𝅗𝅥 ◆ ◆.

In der Übertragung Apels[2] wird die Pause nicht berücksichtigt, statt dessen aber eine als Vorhalt gedachte Minima (Min.) in eine Semibrevis (Sbr.) umgewandelt und einen Takt vorgezogen. Da auch die vorangehenden Ca.-Takte allzu großzügig emendiert bzw. fehlerhaft übertragen wurden[3], seien bei dieser Gelegenheit die Takte 15–28 im Zusammenhang so wiedergegeben, wie *FP* sie überliefert.

1 *Pluseurs gens voy* von Solage nach *FP* f. 106 v/107, T. 15–28



[1] Beispiele dafür liefert u.a. der kritische Apparat zu *Ch* 22 in G. Reaney, *The Manuscript Chantilly*..., S. 96/97.

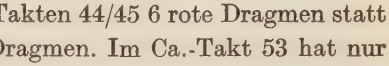
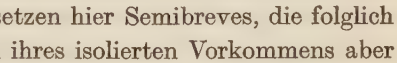
[2] *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, Mediaeval Academy of America, Cambridge/Mass. 1950, Nr. 37, S. 58/59.

[3] Apel schiebt T. 15 eine Sbr. ein, muß dann aber, um eine klanglich befriedigende Lösung zu geben, T. 19/20 zwei Töne um eine Sekunde erhöhen. Das anschließende, aus 10 Noten bestehende Motiv ist ohne entsprechenden Hinweis eine Terz zu hoch gesetzt. T. 23 ist eine Min.-Pause, T. 24 die Sbr. d stillschweigend ausgelassen worden, um den Einschub von T. 15 wieder auszugleichen. T. 21 ist das Ct. d ohne Anmerkung in c umgewandelt worden, um einen konsonanten Zusammenklang zu schaffen, der sich bei korrekter Übertragung von selbst ergibt.

Auf diese Weise ergibt sich in den Takten 19–21 zwischen den Oberstimmen eine Imitation im Quintabstand, das Ca.-Motiv aus T. 23 entspricht dem des Triplum (Tr.) aus T. 19, der Vorhalt T. 28 gleicht dem der Takte 14, 61 und 64. Die Vorzüge dieser Lösung werden nur durch klangliche Härten im T. 17 beeinträchtigt. Eine kleine Emendation des Ct. könnte hier leicht Abhilfe schaffen.

Im Gegensatz zu *Mod* benutzt *FP* wie *Ch* Sechsliniensysteme. Daß die Stellung der c- bzw. f-Schlüssel trotzdem mehrfach um eine Linie variiert, ist besonders bemerkenswert. Bei *Ch* 22, *Le mont Aon*[1], stehen die Ct.-Schlüssel, bei *Ch* 92, *Cine vermeil*, Schlüssel und Generalvorzeichnung aller drei Stimmen eine Linie höher als in FP. Derartige Abweichungen könnten möglicherweise dadurch entstanden sein, daß beide Manuskripte als Vorlage eine Quelle mit französischem Fünfliniensystem benutzt haben. Auch bei den bereits erwähnten Dreierkonkordanzen *Ch* 25 und 26 sind ähnliche Schlüsselverschiebungen gegenüber *FP* zu verzeichnen.

Tatsächlich ist bei diesen beiden Werken ebenfalls eine Vermittlung durch das *Ch*-Original anzunehmen, nicht nur weil *Mod* und *O* ohnehin später entstanden sind als *FP* und *Ch*, sondern weil auch hier weitgehende Übereinstimmung zwischen *Ch* und *FP* herrscht, während die Versionen aus *Mod* bzw. *O* in entscheidenden Punkten abweichen.

In *Je ne puis avoir*[2] (*Ch* 25) bezeichnen *FP* und *Ch* das tempus imperfectum übereinstimmend mit ○, *Mod* dagegen setzt stets ◯. In den Ca.-Takten 57–60 notieren *FP* und *Ch* außergewöhnlich, jedoch korrekt: 
Mod aber falsch: 
Ebenfalls irrtümlich bringt *Mod* in den *Ca.*-Takten 44/45 6 rote Dragmen statt einer Min., zwei schwarzer und drei roter Dragmen. Im Ca.-Takt 53 hat nur *Mod* zwei schwarze Dragmen. *FP* und *Ch* setzen hier Semibreves, die folglich diminuiert gelesen werden müßten[3], wegen ihres isolierten Vorkommens aber auch als gemeinsamer Schreibfehler beider Quellen gewertet werden könnten. T. 82/83 erklingt nach *Mod* ein nichtsynkopischer Rhythmus ♦♦♦♦ gegenüber ♦♦·♦♦ in *Ch* und *FP*. Abweichungen zwischen *FP* und *Ch* ergeben sich, wie schon angedeutet, bei Schlüsseln und Generalvorzeichnung: Mit Ausnahme dreier Ca.-Systeme notiert *Ch* wieder eine Linie höher als *FP*. Der Schlüsselwechsel inmitten des Ca. ist absolut unmotiviert und muß daher wohl als unabsichtlicher Kopiefehler angesehen werden. Dies gilt auch für *Medee fu* (*Ch* 26): Hier ist der Ca., abgesehen vom ersten System, eine Linie tiefer geschrieben als in *FP*. *O* überliefert dieses Werk bereits in weißer Notation statt in schwarzer[4]. Von

---

[1] Vgl. G. Reaney, a.a.O., S. 96.

[2] Ein Faksimile aus *Ch* und eine Erklärung der Notationsweise gibt W. Apel, *Notation of Polyphonic Music*, S. 410–414.

[3] Vgl. W. Apel, a.a.O., S. 412.

[4] Fotografien aus *O* stellte mir freundlicherweise Herr Prof. Dr. H. Besseler zur Verfügung.

den übrigen Abweichungen seien an dieser Stelle nur einige besonders auffällige hervorgehoben: In *O* steht das die Proportion sesquialtera anzeigende Signum „3“ etwas früher als in *FP* und *Ch*. Ihm folgen eine Sbr. und zwei Sbr.-Pausen. In *FP* und *Ch* lautet die gleiche Stelle ◆ ⊤ 3. Eine in *O* mit 3 halb evakuierten Ligaturen geschriebene Tonfolge ist in *FP* und *Ch* in Einzelnoten aufgelöst.

Die im 14. Jahrhundert weit verbreiteten etwas älteren *Ch*-Werke 14 und 87 sind in *FP* von der Hand eines offensichtlich früheren Schreibers [1] bereits f. 100 und f. 86v notiert worden. Allerdings erscheinen auch diese beiden Kompositionen in einer der *Ch*-Fassung entsprechenden Form: Das von Machaut komponierte *De petit po* [2] dreistimmig mit Ct. statt Tr. (Machaut-Hss.) bzw. statt vierstimmig (in *CaB* und *Mod*), das in insgesamt 9 Quellen nachweisbare *De ce que fol* von Molins [3] nicht etwa vierstimmig wie in *PR* sondern nur dreistimmig.

Auch *P* enthält die beiden zuletzt genannten Werke in annähernd derselben Form, scheint sie also aus der gleichen Quelle zu haben. Diese Vermutung wird noch dadurch bekräftigt, daß beide Werke in *P* direkt hintereinander f. 124 und 124v notiert sind. In unmittelbarer Nähe davon (f. 121 uns 125v, 126) überliefert *P* die *Ch*-Nummern 51 und 54. Zu diesen beiden Zweierkonkordanzen kommen noch zwei weitere: *Ch* 15 = *P* f. 43, *Ch* 23 = *P* f. 27v, 28. Interessanterweise ergeben sich auch hier Schlüsselverschiebungen, die auf ein fünfliniges *Ch*-Original schließen lassen: *Ch* 51 (*Loyaute me tient* von Garinus, in P anonym) [4] notiert den Ca., *Ch* 15 (*Se Zephirus, Se Jupiter* von Grimace, in *P* anonym) das ganze Werk mit Ausnahme des Ct.-Schlusses eine Linie höher als *P*.

Auffällige Varianten in der Notierung zeigt nur eines der genannten Werke: *Ch* 23 (*Sans joye avoir ne puet*) ist dreistimmig und benutzt für den vom vorherrschenden $^6/_8$-Takt abweichenden $^3/_4$-Rhythmus sowie bei Synkopierungen rote Notation. In *P* ist das Werk zweistimmig. Statt roter Noten werden nur selten weiße, bei glatter $^3/_4$-Bewegung vielmehr Dragmen benutzt, die hier also den Wert von 2 Minimen haben. Synkopen, die sogar öfter auftreten als in *Ch*, werden ausschließlich mit Hilfe von Synkopationspunkten zum Ausdruck gebracht.

Bei *De Narcissus* (*Ch* 16) [5] liegt die größere Ähnlichkeit der *P*- und *PR*-Versionen auf der Hand, denn diese beiden Hss. bringen einen von *Ch* gänzlich abweichenden Ct.

Daß zwischen *PR* und dem Original von *Ch* direkter Kontakt bestanden

---

[1] Fr. Ludwig betont a. a. O., S. 29, die große Ähnlichkeit mit der Haupthand des italienischen Korpus.

[2] Fr. Ludwig, a. a. O., Band I, S. 18/19.

[3] Vgl. U. Günther, a. a. O., S. 167.

[4] Übertragen mit Angabe der Varianten von W. Apel in *French Secular Music*... Nr. 78, S. 131.

[5] Hg. von W. Apel, a. a. O., Nr. 55, S. 90/91; Analyse von U. Günther, a. a. O., S. 184–187.

haben könnte, hat bereits Kurt v. Fischer betont[1]. 7 der mit *Ch* konkordierenden Werke sind von dem Schreiber E, 4 weitere von der nur wenig später anzusetzenden Hand D notiert worden. Schreiber D könnte alle 4 Kompositionen aus dem *Ch*-Original kopiert haben. In zwei Fällen handelt es sich ohnehin um Zweierkonkordanzen: *PR* 112 = *Ch* 18 (*Phiton* von Magister Franciscus)[2] und *PR* 129 = *Ch* 90 (*Playsance or tost* von Pykini). Die *Ch*-Version des zuletzt genannten Werkes weist einen bezeichnenden Schreibfehler auf: Der Ca. ist ab T. 33 eine Terz zu tief notiert worden, ein Irrtum, der möglicherweise durch Abschrift von einer nur fünflinigen Quelle entstanden sein könnte, jedenfalls aber beweist, daß *Ch* selbst als Vorlage für *PR* nicht in Frage kommt. Die *Ch*- und *PR*-Fassungen der beiden anderen Kompositionen zeigen, verglichen mit der sonstigen Überlieferung, beweiskräftige Übereinstimmungen. Bei *Quant Theseus – Ne quier veoir* von Machaut[3] fehlen in *Ch* 88 und *PR* 109 mehrmals die gleichen Akzidentien sowie die 2. und 3. Strophen der verschieden textierten Oberstimmen[4]. Da in *PR* sogar der Schluß der 1. Strophe des Textes B nicht vorhanden ist, kann *Ch* nicht von *PR* kopiert worden sein. In *Fuions de ci* von Selenches[5] notiert nur *Mod* (f. 14v/15) Akzidentien[6] und für Tenor (Ten.) und Ct. durchgehend c-Schlüssel. *Ch* 11[7] und *PR* 127 haben in den Unterstimmen f-Schlüssel. Die Schlüsselstellung ist allerdings in *PR* inkonsequent: Die Schlüssel sind mit Ausnahme der ersten Ca.- und der ersten Ten.-Zeile eine Linie tiefer gesetzt als in *Ch*. Da *PR* das Werk außerdem anonym und nur mit einer Textstrophe überliefert, ist wiederum ein fünfliniges *Ch*-Original als primäre Quelle anzunehmen.

Unter den 7 von Hand E notierten Werken befinden sich ebenfalls zwei Zweierkonkordanzen in *Ch:PR* 144 = *Ch* 91 (*Alarme, alarme* von Grimace)[8] und *PR* 170 = *Ch* 58 (*Car* bzw. *En nul estat* von Goscalch). Bei dem zuerst erwähnten Werk stehen die Ca.-Schlüssel in *Ch* eine Linie tiefer als die in *PR*. Da diese Komposition in *Ch* vierstimmig ist, in *PR* aber ohne Tr. wiederkehrt, kann *PR* keineswegs als die Ausgangsquelle angesehen werden[9]. Ebenfalls aus dem *Ch*-Original könnte *En remirant* von Phylipoctus de Caserta (*PR* 172 = *Ch* 57) kopiert worden sein. Dieses Stück steht in beiden Quellen in unmittelbarer Nähe des eben genannten *En nul estat*. Die *PR*-Notationsweise stimmt

---

[1] *The Manuscript Paris, Bibl. Nat., nouv. acq. frç. 6771*, MD XI, 1957, S. 45.

[2] Hg. von G. Reaney, MD VIII, 1954, S. 98–100.

[3] Fr. Ludwig, a. a. O., Band I, Nr. 34, S. 40–42.

[4] Diese und weitere Übereinstimmungen sind aus dem kritischen Apparat a. a. O., S. 42, genau zu ersehen.

[5] Hg. von W. Apel, a. a. O., S. 77/78; Analyse U. Günther, a. a. O., S. 226–229.

[6] Vgl. hierzu W. Apel, a. a. O., S. 31a.

[7] Faksimile in Fr. Gennrich, *Abriß der Mensuralnotation des XIV. Jhs. u. der ersten Hälfte des XV. Jhs.*, Nieder-Modau 1948, Tafel IX.

[8] Hg. von W. Apel, a. a. O., Nr. 72, S. 122/123.

[9] K. von Fischer gibt MD XI, S. 69, für *PR* 144 irrtümlich vierstimmigen Satz an.

auffällig mit *Ch* überein (keine Signa, rot hohle Notation für augmentiert geschriebene Partien), während *Mod* (f. 34 v) nicht nur in der Schreibweise sondern auch in den musikalischen Details stark abweicht[1]. Da *PR* den Ct. nur unvollständig überliefert (T. 5/6 fehlen eine Pause und 8 Noten) müßte auch hier das *Ch*-Original als frühere Quelle gelten. Bei den restlichen 4 Konkordanzen ist eine Übernahme aus dem *Ch* Original wegen zu großer Differenzen zwischen *Ch* und *PR* unwahrscheinlich.

Nimmt man mit v. Fischer an, daß die Hand E, von der die drei soeben behandelten Kompositionen geschrieben wurden, noch in die letzten Jahre des 14. Jahrhunderts gehört[2], so müßte das *Ch*-Original schon bald nach seiner Fertigstellung[3], also etwa Mitte der 1390er Jahre, nach Italien bzw. in italienische Hände gekommen sein. Gewisse Textveränderungen lassen nämlich, wie Kurt v. Fischer[4] mit Recht vermutet, trotz französischer Notation und einiger Pikardismen darauf schließen, daß auch die beiden französischen *PR*-Teile von italienischen Schreibern stammen.

Stimmen diese Vermutungen, so könnten auch die in *FP* wiederkehrenden *Ch*-Werke schon vor 1400 kopiert worden sein. Es ist m. E. unnötig, diese Nachträge in das „zweite oder dritte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts" zu verlegen, wie N. Pirrotta[5] es tut. Noch unwahrscheinlicher ist angesichts der als terminus post quem gesicherten *Ch*-Datierung allerdings, daß die französischen *FP*-Kompositionen schon zwischen 1380 und 1390 eingetragen wurden. Eine so frühe Datierung von *FP*, wie sie Kurt v. Fischer[6] offensichtlich ohne Einschränkung vertritt, kann allenfalls für das italienische Hauptkorpus gelten, auf das sich v. Fischer in den diesbezüglichen Bemerkungen seiner „Studien zur Musik des Trecento und frühen Quattrocento" ausdrücklich beschränkt[7].

In Anbetracht der gerade im *FP*-Hauptkorpus besonders deutlich ausgeprägten französischen Einflüsse[8] scheint es mir allerdings angebracht, keine allzu große Zeitspanne zwischen der Niederschrift der italienischen und der französischen Werke anzunehmen. Fr. Ludwig hat wegen der Ähnlichkeit der Schriftzüge sogar vermutet[9], „daß die Haupthand selbst, vielleicht zu anderer Zeit" die Gruppe von älteren französischen Werken schrieb, zu denen auch die vorhin erwähnten[10], mit *Ch* 14 und 87 identischen Balladen gehören. Wenn es

---

[1] Vgl. S. 16 und die Übertragung Apels, a. a. O., Nr. 59, S. 98/99, sowie die dazugehörigen Bemerkungen S. 32.

[2] Vgl. MD XI, S. 47.

[3] Vgl. G. Reaney, a. a. O., S. 85.

[4] MD XI, S. 46.

[5] MGG, IV , Sp. 404.

[6] *Trecentomusik – Trecentoprobleme,* AMl XXX, 1958, S. 184.

[7] Publik. d. Schweiz. Musikf. Ges., Serie II, Vol. 5, Bern 1956, S. 89/90.

[8] Siehe K. v. Fischer, *Studien*..., S. 105, 112 u. 115.

[9] Fr. Ludwig, a. a. O., S. 29a.

[10] Vgl. S. 6.

der Hauptschreiber selbst war, der, verleitet durch sein Interesse für französische Musik, einige dieser Werke auf freigebliebenem Raum nachtrug, so würden damit auch die durch v. Fischer nachgewiesenen französischen Einflüsse in der Notation des Hauptkorpus verständlicher. Trifft die Vermutung Ludwigs zu, so ist nicht ausgeschlossen, daß der Hauptschreiber selbst das *Ch*-Original als Quelle benutzt hat. Für diese These spricht, daß das zweite möglicherweise von ihm kopierte *Ch*-Werk f. 100, also kurz vor der geschlossenen Gruppe von *Ch*-Kompositionen (f. 101 v–108) steht. Da diese keinesfalls vor 1390 eingetragen worden sein kann, wäre es m. E. richtiger, auch die Datierung des *FP*-Hauptkorpus „gegen 1390 hin" zu verschieben, eine Möglichkeit, die K. v. Fischer[1] selbst zur Diskussion stellt, weil die späten dreistimmigen Balladen Landinis in *FP* außerordentlich stark vertreten sind.

Da die weiteren italienischen Handschriften, in denen eine augmentierte Notationsweise benutzt wird[2], ausnahmslos nach *FP* entstanden sind[3], kann bei ihnen mit noch größerer Wahrscheinlichkeit vorausgesetzt werden, daß die dem *Ch*-Stadium entsprechende französische Notationsweise den jeweiligen Schreibern bekannt war. Sie verdient also im Hinblick auf die spätitalienische Notation stärkste Beachtung.

Die weitgehende Übereinstimmung der auf das *Ch*-Original zurückgehenden *FP*-, *P*- und *PR*-Werke mit den in *Ch* überlieferten Fassungen beweist, daß der italienische *Ch*-Kopist wohl einige Details versehentlich entstellt, aber – abgesehen vom Übergang auf das italienische Sechsliniensystem und evtl. Rotfärbung ursprünglich weißer Noten – kaum grundlegende Veränderungen vorgenommen hat. Die im Folgenden zu untersuchende Diminutionspraxis der Handschrift *Ch* dürfte also mit derjenigen des *Ch*-Originals identisch gewesen sein.

In den 13 *Ch*-Motetten wird die Diminution nicht ein einziges Mal angewandt[4]. Unter den 99 Liedsätzen der gleichen Handschrift befinden sich dagegen nicht weniger als 34 Kompositionen, die in mehr oder minder starkem Umfang augmentierte Notation benutzen. Es handelt sich dabei ausnahmslos um Werke, in denen mehrere Taktarten gleichzeitig bzw. nacheinander auftreten. Von diesen müßten einige unter Zuhilfenahme von Semiminimen, also subprolatio-Unterteilung, geschrieben werden, wenn man auf die Benutzung der Diminution verzichten wollte. Die Anwendung augmentierter Notenwerte bot eindeutig den Vorteil, daß ausschließlich mit den seit Beginn der Ars nova ver-

---

[1] A.a.O., S. 90.

[2] Vgl. hierzu K. v. Fischer, *Zur Entwicklung der italienischen Trecento-Notation*, AfMw XVI, 1959, S. 87.

[3] Eine Zusammenstellung der verschiedenen neueren Auffassungen bezüglich der Datierung der Trecento-Mss. gibt K. von Fischer, *Trecento-Musik – Trecento-Probleme*, AM XXX, 1958, S. 184/185.

[4] Vgl. U. Günther, *The 14th-Century Motet and its Developement*, MD XII, 1958, S. 34 u. 45/46.

trauten Notenformen Longa, Brevis, Semibrevis und Minima gearbeitet werden konnte.

Obgleich alle hier zu behandelnden Stücke vom gleichen Ms. überliefert sind, wird die Diminution in durchaus unterschiedlicher Weise gebraucht und gekennzeichnet. Verhältnismäßig klein ist die Gruppe der Werke, die durchgehend augmentiert geschrieben sind, also auch in den Teilen, die in normaler Notation ohne Verwendung von Semiminimen hätten geschrieben werden können. Hierher gehören z. B. das 1396 in Paris entstandene *Dame, doucement – Doulz amis* (*Ch* 31) von Vaillant[1], das von Johannes Cesaris komponierte *Le dieus d'amours* (*Ch* 73)[2] und das um 1389 datierbare *Corps feminin* von Solage[3], dessen außergewöhnliche Länge von 151 Takten, von Apel[4] eigens als Ausnahmeerscheinung erwähnt, auf ein übliches Normalmaß zusammenschrumpft, wenn man in Großtakten mit nochmaliger Verkürzung aller Notenwerte überträgt (man vgl. z. B. G. Reaneys in Anmerkung 2 genannte Transkription). Derartige Werke sind in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts selten[5] und kommen als direktes Vorbild für italienische Werke mit nur teilweise augmentierter Schreibung erst in zweiter Linie in Frage, weil sich treffendere Parallelen finden lassen. Eine genaue Beschreibung der hier zu erwähnenden Kompositionen (*Ch* 5, 24, 25, 31, 41, 43, 48, 49 und 53) und der zwar nicht durchgehend, aber in längeren Abschnitten augmentiert geschriebenen Werke (*Ch* 50 und 58) soll einer späteren Studie vorbehalten bleiben.

Wichtiger ist im Hinblick auf die spätitalienische Notation die bedeutend umfangreichere Gruppe von 23 *Ch*-Kompositionen, bei denen die *quatre prolacions* in der üblichen Brevis-Semibrevis-Minima-Bewegung verlaufen und nur bei 8-, 12-, 16 oder 18facher Unterteilung eines normalen tempus-Taktes zu augmentierter Schreibung übergewechselt wird. Die Tabelle (S. 12/13) gibt einen Überblick über die jeweils benutzten Taktkombinationen. Die 23 Werke sind nach notationstechnischen Übereinstimmungen geordnet und werden in der gleichen Reihenfolge behandelt[6].

Eine große Anzahl der in der Tabelle dargestellten Werke verläuft überwiegend in dem unserem $^6/_8$-T. entsprechenden t. i. pr. ma., das durch voll-schwarze Noten bezeichnet wird. In diesen Kompositionen zeigt voll-rote Notation gewöhnlich Zweizeitigkeit der Sbr., also t. p. pr. mi. ($^3/_4$-T.) an. Zu diesen bei-

---

[1] Hg. von U. Günther, *Zehn datierbare Kompositionen*, Nr. 7, S. 16.

[2] Hg. von G. Reaney, *Early Fifteenth-Century Music*, I, CMM 11, 1955, S. 27–30.

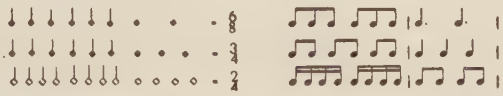
[3] Die Datierung lieferte G. Reaney, MD VIII, 1954, S. 76/77, die Übertragung W. Apel, a. a. O., Nr. 32, die Analyse U. Günther, Diss., S. 245–249.

[4] *French Secular Music...*, S. 6a.

[5] Vgl. G. Reaney, ML XXXVII, 1956, S. 394.

[6] Dabei kommen folgende Abkürzungen zur Anwendung: mo. = modus, t. = tempus, pr. = prolatio, spr. = subprolatio, p. = perfectus, i. = imperfectus, ma. = maior, mi. = minor, dim. = diminutum, s. = schwarz, r. = rot, v. = voll, h. = hohl, a. = augmentiert, Br. = Brevis, Sbr. = Semibrevis, Min. = Minima, Smin. = Semiminima, T. = Takt, Takte.

den Taktarten tritt meist noch das rot-hohl notierte t. i. cum pr. mi. dim., ein in der Länge genau dem $^6/_8$- bzw. $^3/_4$-T. entsprechender $^2/_4$-T. Dieser ist nicht nur in $^4/_8$ sondern auch in $^8/_{16}$ aufteilbar, wobei die kleinsten Notenwerte als Minimen geschrieben werden. Wie das nachfolgende rhythmische Schema zeigt, füllen hier also 4 Sbr. die gleiche Zeit wie deren 2 beim $^6/_8$-T.

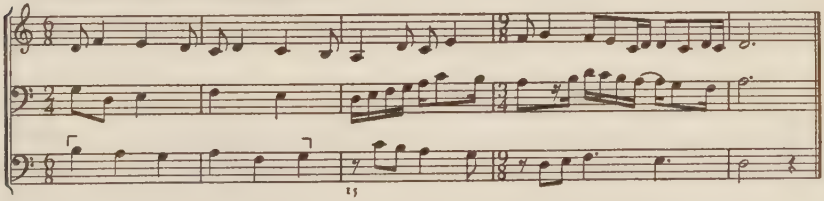


Die rhythmischen Proportionen und ihre teils normale, teils augmentierte Notation entsprechen also genau den Verhältnissen, die K. v. Fischer an Hand von Gherardellos Madrigal *Sotto verdi fraschetti* dargestellt hat[1].

Das erste Werk der Tabelle, *Ch* 4[2], bringt mehrfach kurze Wechsel zwischen den drei genannten Taktarten. Zu Beginn erscheinen gleichzeitig normale schwarze und augmentierte rot-hohle Sbr.-Werte[3]. Dieselben Taktverhältnisse herrschen im nächsten Werk, *Ch* 37. In beiden Kompositionen betreffen die Taktwechsel aber jeweils nur eine der drei Stimmen zur Zeit. Durch das gleichzeitige Auftreten zweier oder gar dreier Taktarten ergeben sich oft Konfliktrhythmen (2:3, 4:3 oder 8:3), die bei den entsprechenden italienischen Werken meist fehlen, da die Taktwechsel hier vorwiegend in allen Stimmen gleichzeitig eintreten.

Ebenfalls für Frankreich charakteristisch ist ein dreistimmiger Satz, bei dem – wie in *O bonne, douce Franse* (*Ch* 36) – der Ct. durchgehend rhythmisch kontrastierend geführt wird. Hier ist er rot-hohl, augmentiert geschrieben, während Ca. und Ten. zwischen schwarzer und rot-voller (⌈¬⌉) Notation wechseln. Die t.-Gruppierung ist nicht so klar ausgeprägt wie bei den zuvor besprochenen Werken. Wechsel zum $^9/_8$-T. sind unerläßlich. So auch am Schluß der Komposition (s. Beispiel 2), wo nach links geschwänzte Smin. innerhalb der pr. ma. zweizeitige spr.-Unterteilung hervorrufen.

2 *O bonne, douce Franse, Ch* f. 29 (anonym), T. 13-17



---

[1] AfMw XVI, 1959, S. 91/92.

[2] Hg. von J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, Bd. I, Leipzig 1913, S. 365, Faksimile: a. a. O., S. 364, sowie Fr. Gennrich, *Abriß der Mensuralnotation des XIV. Jhs. u. der ersten Hälfte des XV. Jhs.*, Tafel VI, und MGG II, Tafel 55.

[3] Das Faksimile in MGG ist leider nur einfarbig.

Ch-Nr.	Konkordanzen	Textanfang	Komponist	t. p. pr. ma. $\frac{9}{8}$	t. i. pr. ma. $\frac{6}{8}$
4	—	Un orible plein-Adieu vos			s.
37	—	Va, Fortune,			s.
36	—	O bonne, douce Franse		s. = 1½ T.	s.
42	*Mod*	De ma dolour	Philipoctus de Caserta		s.
72	—	En la saison	Hymbert de Salinis Tenor: Jo. Cunelier	s. = 1½ T.	s.
55	—	Se Galaas	Jo. Cunelier	s. = 1½ T.	s.
76	—	De tous les moys		s. = 1½ T.	s.
75	—	En Albion		s. = 1½ T.	s.
80	—	Calextone qui fut	Solage		s. 1 x ☾
54	*P*	Par le grant senz	Philipoctus de Caserta	s. = 1½ T.	☾ s.
10	—	Laus detur	Triplum: Petrus Fabri		s.
57	*Mod*, *PR*	En remirant	Philipoctus de Caserta	s. = 1½ T. Mod: ⊙	s. Mod: ⊙
35	—	Ung lion say		⊙ s. = 1½ T.	⊙ s.
77	—	Angelorum psalat	S. Uciredor		
39	—	Pictagoras	Suzoy	⊙ s. = 1½ ⊙ T.	⊙ s.
34	—	De quan qu'on peut		⊙ s. = 1½ T.	s. 1 x ☾
47	—	Puisque je sui fumeux	Hasprois	⊙ s.	
26	*FP, O*	Medee fu en amer		3 s. = pr. 3:2	⊙ s.
61	—	Lorsques Arthus	Jo. Cunelier	3 s. = pr. 3:2 r. v. = pr. 9:8	⊙ s.
8	—	Se doit il plus	Jo. de alte curie	⊙ s. = pr. 9:8	⊙ s.
46	*Mod, O*	Ma douce amour	Jo. Simonis de Haspre	3 s. = pr. 3:2	
63	—	Ne Geneive, Tristan,	Jo. Cunelier	⊙ s. = pr. 9:4	⊙ s. = pr. 3:2 r. v. = 1½ ☾-T.
71	*Mod*	Par les bons	Phylipoctus de Caserta	9 ♦ s. = pr. 9:4	

Die gleichen Taktarten verwendet auch *Ch* 42 [1], allerdings in z. T. abweichender Aufzeichnung: *Mod* 47 notiert das t. p. pr. mi. wie üblich rot-voll, während *Ch* 42 nur bei einzelnen zweizeitigen Werten rot-volle Notation benutzt, bei gleichmäßigem ¾-Rhythmus dagegen drei schwarze Dragmen. Die spr. mi. innerhalb der pr. ma. ist übereinstimmend mit rot-vollen, nach rechts geschwänzten Smin. bezeichnet. Die Rotfärbung wäre aber nur bei augmentierten

[1] Hg. von W. Apel, *French Secular Music*..., Nr. 60, S. 100/101.

spr. mi.	t. p. pr. mi. $\frac{3}{4}$	spr. mi.	spr. ma.	t. i. pr. mi. $\frac{3}{4}$	spr. mi.	spr. ma.
	r. v.			r. h. a.	r. h. a.	
	r. v.			r. h. a.	r. h. a.	
◆◆ s.	r. v.			r. h. a.	r..h. a.	
♪♪ r. v. ◆◆	Mod: r. v.			r. h. a.	r. h. a.	
	Ch: 3 ◆ s., nur Einzelsbr. r. v.					
s. h. a.	r. v.			r. h. a.	r. h. a.	s. h. a.
s. h. a.	r. v. 1 x ○			r. h. a.	r. h. a.	s. h. a.
⌒ r. h. a.	r. v.			r. h. a.	r. h. a.	⌒ r. v. a.
⌒ r. h. a.	r. v. 1 x ⌒			r. h. a.	r. h. a.	⌒ r. v. a.
				mit ○ = $\frac{8}{8}$ T.		
	r. v.			⌒ s. a.	⌒ s. a.	
P: r. h. a.						
Ch: r. v. a.	r. v. 1 x ⌒			⌒ s. a.	⌒ s. a.	
	r. v.			4 ◆ s.	r. v. a.	
PR: ◇◇ r. h. a.	r. v.			4 ◆ r. v. = Ch, PR r. h. a.,	8 ◆ r. v. = Ch, PR r. h. a.,	
Ch: ◇◇ r. h.				Mod: ⌒ s. a.	Mod: ⌒ s. a.	
Mod: ♪♪ ◆◆ s.				4 ◆ s. = 1½ T.		
◆◆ s.	r. v., ⊙ s. = 1½ ⊙ T.	⌒ r. v. a.		⊙ s.	⊙ r. h. a.	
		⌒ r. v. a.				
	○ s., nur Einzelsbr. r. v.				⌒ s. a. = r. v. doppelta. „per medium“	s. a. „per medium“
◆◆ s.	r. v.			s. a. „per medium“		s. a. „per medium“
	○ s.	⌒ s. a. pr. 4:3	r. v. a. pr. dupla			
	○ s., Einzelsbr. in Ch: r. v., in P: s. h.			2 s. a. = pr. 4:3	2 s. a. = pr. 4:3	4 s. a. = pr. dupla
	○ s.			2 s. a. = pr. 4:3	2 s. a. = pr. 4:3	4. s. a. = pr. dupla
	○ s.			⌒ s. a.	⌒ s. a.	
	○ s.	2 s. a. = pr. dupla	4 s. a. = pr. tripla			
	⌒ s. = 1½ ⌒-T.			⌒ s.	2 s. a. = pr. dupla	3 s. a. = pr. tripla
	r. v. = pr. 3:2 s. = 1½ T			s.	Ch: s. h. a. = pr. dupla Mod: ♪♪ ◆◆ s.	

Min. notwendig gewesen, um Diminution anzuzeigen[1]. Daß beide Mss. die in dieser Verwendung einmalige und wahrscheinlich irrtümliche Kolorierung aufweisen, läßt trotz einiger Varianten[2] auf eine gemeinsame Quelle schließen.

Ähnliche Taktverhältnisse wie in den beiden letzten Werken herrschen auch in *Ch* 72 und *Ch* 55. Das folgende Beispiel, T. 4–9 aus *En la saison* (*Ch* 72),

[1] Vgl. z.B. die S. 16 behandelte Notationsweise von *Ch* 54.

[2] *Ch* bringt das erste d im Ca. T. 29 als rote, also zweizeitige Sbr., nicht als Min.

zeigt schwarze, rot-volle (⊓⊔) und rot-hohle Noten (⊏⊐) in der üblichen Bedeutung. Wechsel vom vorherrschenden t. i. zum t. p. ergeben sich zwangsläufig aus der Melodieführung (s. T. 6). Die spr. mi. der pr. ma. ist hier – wie auch in *Ch* 55[1] – durch augmentierte schwarz-hohle Noten (⁞ ⁞) gekennzeichnet (vgl. den Anfang des Beispiels). Die längere schwarz-hohle Partie des Ca. (T. 6) könnte allerdings auch als pr. mi. spr. ma. aufgefaßt werden.

3 *En la saison* von Hymbert de Salinis, Tenor: Jo. Cunelier,

Ch f. 46, T. 4-9

Daß tatsächlich eine solche Doppelbedeutung der schwarz-hohlen Notation beabsichtigt war, zeigt ein Ca.-Abschnitt aus dem Refrain, der trotz Wechsel zwischen rot-hohlen und schwarz-hohlen Noten durchgehend in der pr. mi. gelesen werden muß:

4 *Ca* T 54/55

An dieser Stelle hat man offenbar nur koloriert, wo es unbedingt notwendig war, nämlich bei spr.-Unterteilung.

In *Ch* 55[2] ist ebenfalls eine verschiedene Auslegung der schwarz-hohlen Partien gerechtfertigt, denn auch hier erscheinen dieselben rhythmischen Formeln ♩⊐♩ ♩ ♩[3] und ♩⊐♩ ♩ ♩[4] nebeneinander. In diesem Werk wird an einer einzigen Stelle, nämlich zu Beginn des Ca.-Abgesanges, zusätzlich zur rot-vollen Schreibung das für t. p. pr. mi. übliche Zeichen ○ benutzt[5].

Auch die nun folgenden Stücke kombinieren Färbung und Zeichensetzung. Dadurch wird eine klare Unterscheidung beider Zwölferteilungen der Br. möglich. In *Ch* 75 und 76 wird neben den drei wie üblich notierten Haupttaktarten für pr. ma. spr. mi. rot-hohle Notation, für pr. mi. spr. ma. rot-volle Schreibung gebraucht, beide augmentiert und in Verbindung mit dem dabei gebräuch-

---

[1] J. Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation*, Bd. II u. III, Nr. 65.

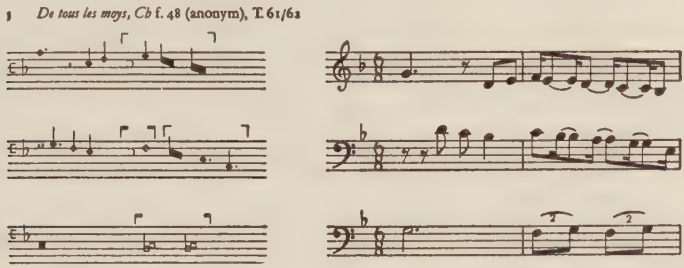
[2] Daß die in Anm. 1 genannte Übertragung Wolfs in der Tenortextierung falsch und in der Taktstrichsetzung teilweise unbefriedigend ist, hat Fr. Ludwig bereits in SIMG VI, 1904/05, S. 632, betont.

[3] Bd. II, S. 116, Bd. III, S. 155 im Ct.-T. 4.

[4] Bd. II, S. 117, Bd. III, S. 157 im Ct.-T. 64/65.

[5] Bd. II, S. 115.

lichen Signum ○. Originalnotation und Übertragung zweier Takte aus *Ch* 76 mögen das gleichzeitige Auftreten der drei augmentiert geschriebenen Taktarten verdeutlichen:



In *Ch* 75[1] erscheint rot-hohl augmentierte Notation mit dem Signum ○ nur an einer Stelle des Ct., T. 36: ○ ◊ ◊ ◊ ◊ ◊ = ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. Weitaus häufiger folgen dem Zeichen rot-voll augmentierte Partien, die stets als pr. mi. spr. ma. zu übertragen sind: In den Ct.-T. 20, 23, 59 und 62 müßte es also ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ heißen, in den Ca.-T. 45 und 26/27 = 64/65 ein- bzw. zweimal ♩. ♩ ♩. Die rot-hohl notierten Abschnitte ohne Signum, bei denen sich normalerweise jeweils 4 bzw. 8 Minimen zu einer rhythmischen Einheit zusammenschließen, beginnen T. 14 und 53 ausnahmsweise mit dem t. p. pr. mi. anzeigenden Signum ○. Hier bilden durchgehend drei Sbr.-Werte eine Einheit, die diminuiert übertragen $^3/_8$ füllt, besonders offensichtlich bei der siebenmaligen Wiederholung des synkopischen Rhythmus ♩. ♩ ♩; dieser beginnt im Original stets mit einer evakuierten Ligatur, über der ein Punkt steht. Eine ähnliche Sequenz erscheint, rhythmisch gegenüber dem Ca. verschoben, auch im Ct. Soll die mit der Originalnotation übereinstimmende musikalisch-motivische Gliederung auch in der Übertragung ihren Ausdruck finden, so müßten die Taktstriche dieser Abschnitte in den einzelnen Stimmen völlig unabhängig gesetzt werden.

Bisher wurde der Wechsel vom vorherrschenden $^6/_8$-T. zum t. i. pr. mi. spr. mi. lediglich durch rot-hohl augmentierte Noten, also ohne Signum zum Ausdruck gebracht. Der gleiche Wechsel kann aber auch gerade umgekehrt ausschließlich durch das Zeichen ○ angekündigt werden. Ihm folgen augmentierte Werte bis zum Zeichen ⊂, das die Rückkehr zur Ausgangstaktart angibt. Das von Solage komponierte, auf 1389 datierbare[2] *Calextone qui fut* (*Ch* 80)[3] hat nur im Ct. eine derartige schwarz-augmentierte Partie[4].

---

[1] Hg. von G. Reaney, MD VIII, 1954, S. 104/105.

[2] Vgl. G. Reaney, MD VIII, 1954, S. 76/77.

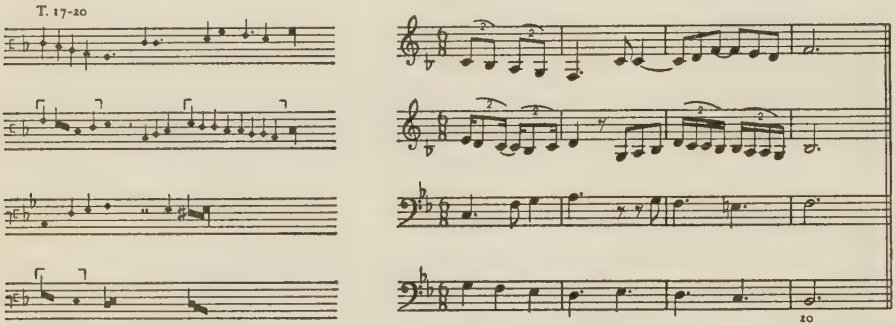
[3] Hg. von W. Apel, *French Secular Music*..., Nr. 33, S. 50/51. Eine eingehende Analyse des Werkes (U. Günther, Diss., S. 242–245) hat ergeben, daß ein vor der Ten.-Ligatur T. 40 stehendes b sich auf das d des Taktes 42 bezieht und die Erhöhungszeichen in den Ca.-Takt 35 u. 86 nicht cis sondern dem e des jeweils folgenden Taktes gelten.

[4] A. a. O., T. 40–46.

Mehrere Beispiele für diese der spätitalienischen Notation sehr ähnliche Schreibweise liefert *Ch* 54, das bezeichnenderweise in *P* (f. 125v/126) wiederkehrt[1]. In beiden Quellen wird für t. p. pr. mi. wie üblich rot-volle Notation gebraucht. *P* benutzt außerdem rot-hohl augmentierte Schreibung ohne Signum für pr. ma. spr. mi.; *Ch* gibt diese Partien zwar ebenfalls augmentiert, aber irrtümlich rot-voll statt rot-hohl, so daß sich hier lediglich aus dem Zusammenhang die jeweilige Bedeutung der roten Noten erkennen läßt.

Einen ähnlichen Fall zeigt das nächste Beispiel aus *Laus detur* (*Ch* 10). Drei rote Sbr. füllen den gleichen Raum wie 8 rote Min.-Werte (vgl. Ten. T. 17 sowie Ca. T. 17 und T. 19). Da t. i. pr. mi. ohne spr.-Unterteilung mit schwarzen Dragmen geschrieben ist (Tr. T. 17), handelt es sich hier wohl um eine absichtlich ungewöhnliche Notation.

6 *Laus detur*, *Ch* f. 16 v. (anonym, Triplum: Petrus Fabri),



Im Abgesang von *En remirant* (*Ch* 57)[2] sind t. p. pr. mi. und t. i. pr. mi. spr. mi. ebenfalls rot-voll notiert, jedoch durch unterschiedliche Kaudierung klar zu trennen: 3 ◆ = 6 ◆ = 4 ◆ = 8 ◆. Für t. i. pr. mi spr. mi. werden in Stollen und Refrain aber wie üblich rot-hohle augmentierte Werte benutzt. In beiden Fällen ergeben sich Guppen, die in der Länge zwei schwarzen Sbr. entsprechen, in der Übertragung also jeweils einen $^6/_8$-T. füllen. Eine durchgehende $^9/_8$-Gruppierung, wie sie die Transkription Apels zeigt, ist in längeren Partien des Werkes musikalisch widersinnig, so z. B. in den Takten 23–34. An anderen Stellen sind $^9/_8$-T. allerdings unumgänglich, beispielsweise dort, wo 4 schwarze, abwärts kaudierte Sbr. 3 normale Sbr.-Werte ersetzen (T. 17 = 44). Daß in diesem Werk Einheiten unterschiedlicher Länge beabsichtigt waren, geht eindeutig aus der teilweise abweichenden Notation der Hs. *Mod* (Nr. 67) hervor. Hier sind den schwarzen Partien die Signa ⊂ und ⊙ für t. i. und t. p. zuge-

[1] Hg. nach *P* von J. Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation*, Bd. II u. III, Nr. 27, S. 46–48 u. 72–74. Die Taktstrichsetzung kritisierte Fr. Ludwig, SIMG VI, 1904/05, S. 621. Die von Wolf vorgenommene Em. B. II, S. 46, Anm. 1 ist überflüssig, da die vorhergehende Partie synkopiert gelesen werden kann.

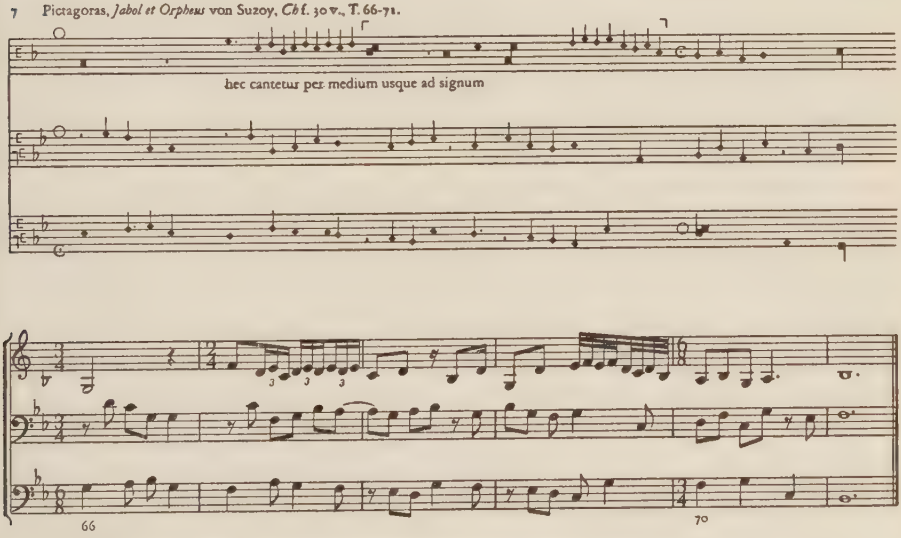
[2] Hg. von W. Apel, *French Secular Music*..., Nr. 59, S. 98/99.

setzt. Diese Zeichen mußten in *Mod* hinzugefügt werden, weil hier statt rot-hohler Noten stets schwarze augmentierte Werte mit dem Signum ○ erscheinen (wie in *Ch* 80 und 54). In allen drei Mss. unterschiedlich ist die Schreibung der spr. mi. innerhalb der pr. ma.: *PR* (f. 80v.) gibt rot-hohle Minimen, *Ch* rot-hohle Dragmen und nur die späteste Quelle *Mod* setzt schwarze Semiminimen.

Ch 35 [1] benutzt z. T. ungewöhnliche Signa: Mit einem Punkt wird die pr. mi., mit zwei Punkten die pr. ma. angegeben. ⊙ ist also im $^2/_4$-T., ⊙ im $^3/_4$-T. und ⊙ im $^6/_8$-T. zu übertragen. Bei rot-voller Notation ergeben sich $^3/_4$-T., die in der Länge ⊙ bzw. ⊙ entsprechen. Tritt spr.-Unterteilung hinzu, so werden rot-volle, aber augmentierte Werte mit dem Signum ○ benutzt. W. Apel veröffentlichte die richtige Übertragung der so notierten Ca.-T. 41/42 als zweite mögliche Lösung in kleinem Druck. Ihre Stichhaltigkeit kann nicht bezweifelt werden, denn die gleiche Taktart in derselben Notationsweise erscheint auch in *Ch* 77 [2]. T. i. pr. mi. spr. mi. wird rot-hohl augmentiert und teilweise mit dem Zeichen ⊙ geschrieben. Nur die spr.-Bewegung im t. i. pr. ma. ist wieder einmal durch Smin. dargestellt, deren Fähnchen nach links gerichtet sind (vgl. *Ch* 36, S. 11, Beisp. 2).

In *Pictagoras* von Suzoy (*Ch* 39) haben ⊙, ⊙ und ○ die übliche Bedeutung. Einzelne zweizeitige Sbr. sind rot-voll notiert. Für die im t. i. pr. mi. spr. mi. verlaufenden, schwarz augmentierten Abschnitte erscheint irrtümlich ⊂ statt ○. Die gleiche Taktart mit nochmaliger Teilung der kleinsten Notenwerte ergibt sich am Ende des Refrains bei rot-voller, doppelt augmentierter Schreibung (s. Beispiel 7, T. 68/69). Der direkt vorangehende Ca.-T. im t. i. pr. mi.

7 Pictagoras, *Jabol et Orpheus* von Suzoy, *Ch* f. 30v., T. 66-71.



[1] Hg. von W. Apel, *French Secular Music*..., Nr. 61, S. 102/103.

[2] Die Angaben über dieses Werk sind unvollständig, da die Übertragung aufgrund ungewöhnlicher Notation bisher nicht gelungen ist.

spr. ma. ist ohne Signum schwarz augmentiert geschrieben. Das unter der betreffenden Partie in den Text eingeschobene „hec cantetur per medium usque ad signum" gilt also für den schwarzen und den roten Abschnitt.

Alle nun folgenden Kompositionen haben ähnliche Canones, die jedoch meist deutlich vom übrigen Text getrennt stehen. In *Ch* 34 ist der überwiegende Teil des Ct. – wie die schwarzen Partien der übrigen Stimmen – im t. i. pr. ma. geschrieben, er soll aber „per medium", also doppelt so schnell gesungen werden. Auf 6 Min.-Werte der Außenstimmen entfallen 12 Min.-Werte des Ct., auch dort, wo wegen rot-voller Notation $^3/_4$- statt $^6/_8$-Bewegung herrscht. Abgesehen von der letzten Abgesangszeile, die einheitlich im t. p. pr. ma. (⊙) verläuft, ähnelt die Anlage des Werkes wegen der rhythmisch kontrastierenden Ct.-Führung dem in *Ch* benachbarten Rondeau Nr. 36 (vgl. S. 11, Beisp. 2). Die Smin. kommt nur an zwei Stellen des Ca. vor, wieder bei spr. mi.-Unterteilung der pr. ma. und mit nach links gerichteten Fähnchen – wie bei den direkt nachfolgenden Werken *Ch* 35 und 36. Notationstechnisch bzw. musikalisch ähnliche Werke stehen in *Ch* mehrfach dicht beieinander, eine Tatsache, die de Vans Vermutung[1] bestätigt, daß dieses Ms. einer besonders erfahrenen Gruppe von Sängern als Schulbuch gedient haben müsse.

Gebräuchlicher als „per medium" ist die Bezeichnung „in proporcione dupla". In *Ch* 47[2] sollen nach Angabe des Canons die „notule vacue" in dieser Weise gesungen werden. Das von Fr. Gennrich veröffentlichte Faksimile[3] zeigt jedoch keine hohlen Noten. Der Kopist hat die letzte Ca.-Partie, auf die sich die Bemerkung zweifellos nur beziehen kann, mit vollen roten Noten geschrieben, ohne den Wortlaut des Canons dementsprechend abzuwandeln. Im Original von *Ch* dürften tatsächlich hohle, schwarze Noten gestanden haben, denn die weiteren Vorschriften sind korrekt. Beim Halbkreis ergibt sich t. p. pr. mi. spr. mi. durch die Proportion „sesquitercia", also das Verhältnis 4:3 zum vorangehenden t. p. pr. ma., das ordnungsgemäß mit ⊙ bezeichnet ist. Auch ○ hat die übliche Bedeutung.

In *Ch* 26 werden dieselben Verhältnisse benutzt, aber durch Zahlen angekündigt („2" = „prop. sexquitercia", „4" = „prop. dupla"). Da ein $^6/_8$-T. zugrunde liegt (⊙), ergeben sich ähnliche Kombinationsmöglichkeiten wie beim zuletzt besprochenen Werk. Hinzu kommt die bei „3" eintretende Proportion „sexquialtera" (3:2):9 Min.-Werte des t. p. pr. ma. ersetzen hier 6 der Ausgangstaktart. Bei ○ herrscht $^3/_4$-Gliederung. Nur für isoliert stehende zweizeitige Sbr. werden Noten anderer Farbe verwandt. Während *Ch* sie rot-voll notiert, schreibt *FP* (f. 107v/108) schwarz-hohl. Möglicherweise war auch im Original von *Ch* so notiert. Eine Farbänderung durch den Kopisten wäre hier ebenso denkbar wie bei *Ch* 47. Der Vergleich mit *O* (f. 116v/117) liefert leider keinerlei

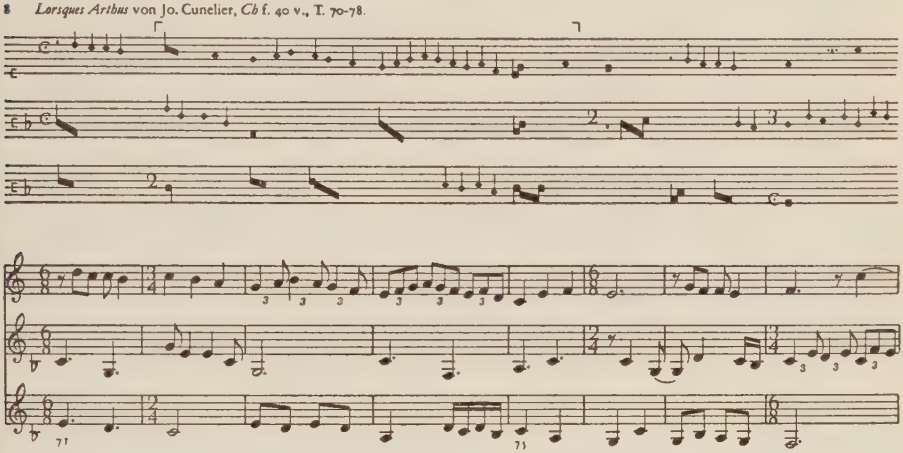
---

[1] In: *La Pedagogie musicale a la Fin du Moyen-Age,* MD II, 1948, S. 83ff.
[2] Hg. von G. Reaney, *Earley Fifteenth-Century Music,* II, CMM 11,2 (1959), S. 28.
[3] *Abriß der Mensuralnotation...,* Tafel VII.

Hinweise, denn dort erscheint das Werk bereits in weiße Notation umgeschrieben und die entsprechenden Sbr. sind schwarz.

Die gleichen Signa und Proportionsangaben findet man in *Ch* 61, *Lorsques Arthus* von Jo. Cunelier (s. Beispiel. 8). Die Übereinstimmung ist auch in musikalischer Hinsicht so frappierend, daß man geneigt sein könnte, die anonym überlieferte Nr. 26 dem gleichen Komponisten zuzuschreiben.

8 *Lorsques Arthus* von Jo. Cunelier, *Ch* f. 40 v., T. 70–78.



T. 72 wechselt der Ten. vorübergehend vom t. i. pr. ma. zum t. i. pr. mi. spr. mi. über. Gleichzeitig beginnen im Ca. rot-volle Noten, die dem Canon entsprechend in der Proportio sesquioctava verlaufen. 9 Min.-Werte des Ca. füllen hier die gleiche Zeit wie 8 Min.-Werte des Ten.; für den Ca. ergibt sich also t. p. pr. ma., eine Taktart, die im Ct. T. 78, bei gleichzeitiger ⊙-Bewegung des Ten., durch die Proportio sesquialtera = „3“ ausgedrückt ist. Angegeben wird also offensichtlich das rhythmische Verhältnis zur Gegenstimme, nicht das zur vorangehenden Taktart.

Einen weiteren Beleg für diese Feststellung liefert das isorhythmische Rondeau *Ch* 8[1]. Hier verlaufen beide Teile der Komposition anfangs in allen drei Stimmen im t. i. pr. ma. = ⊙. Beim Signum ○ wechselt der Ca. zum t. p. pr. mi. über. Später folgt, deutlich durch eine vorausgehende Kadenz abgehoben, ein bewegterer und rhythmisch komplizierterer Schlußabschnitt. Er ist in den Unterstimmen mit ⊃ bezeichnet und verläuft im augmentiert geschriebenen t. i. pr. mi. spr. mi., wobei die Länge der Takte gegenüber den vorhergehenden unverändert bleibt. Der gleichzeitig mit ⊙̇ beginnende Ca. soll „in proporcione sesquioctava“, also im t. p. pr. ma., gesungen werden.

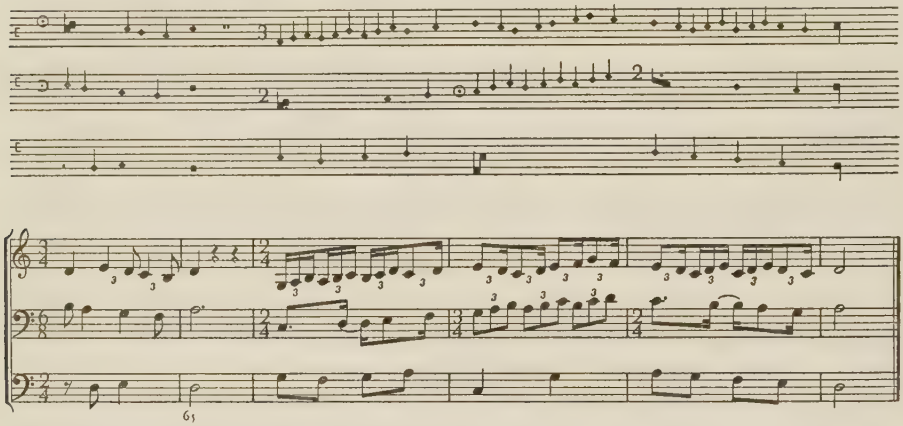
Bei andersgearteter Ausgangstaktart (pr. mi. statt pr. ma.) werden die Zahlen und Proportionen in teilweise abweichender Bedeutung und Kombination ge-

[1] Hg. von G. Reaney, *Early Fifteenth-Century Music* II, CMM 11,2 (1959), S. 34. Faksimile in Fr. Gennrich, *Abriß der Mensuralnotation*, Tafel VII.

braucht. In *Ma douce amour* von Jo. Simonis de Haspre (*Ch* 46, *Mod* 51, *O* f. 123)[1] verlaufen die Unterstimmen einheitlich im t. p. pr. mi.; der Ca. benutzt neben ○ gemäß Canon folgende Proportionen: „3" sesquialtera = t. p. pr. ma., „2" dupla = t. p. pr. mi. spr. mi., „4" tripla = t. p. pr. mi. spr. ma. 12 bzw. 18 Min. nehmen hier also den Raum von 6 normalen ein.

Wesentlich kompliziertere Konfliktrhythmen benutzt Cuneliers *Ne Geneive, Tristan*[2] (*Ch* 63). Die Canonangaben für Ca. und Ct. (⊙ sesquialtera = 3:2, „2" dupla, ⊙ sesquiquarta = 9:4, „3" tripla) beziehen sich auf das im Ten. vorherrschende t. i. pr. mi., das im Ca. mit ⊂ bezeichnet ist. Der folgende Ausschnitt zeigt, daß Takte gleicher Länge je nach Signum 4, 6, 8, 9 oder 12 Minimen enthalten. Die Zahl „2" ist wieder dem t. i. pr. mi. spr. mi. zugeordnet.

9 *Ne Geneive, Tristan*, von Jo. Cunelier, *Ch* f. 41 v., T. 64-69



Die Übertragung Besselers läßt erkennen, daß sich durch Melodiebau und motivische Gliederung z. T. die längeren Takte des t. p. pr. mi. ergeben. Dort schlägt die Bewegung bei Rotschreibung ins t. i. pr. ma. um.

Auch in *Ch* 71 herrscht t. i. pr. mi. vor. Eine musikalisch befriedigende Übertragung ergibt sich aber erst, wenn man gelegentlich Wechsel zum t. p. pr. mi. vornimmt (man vgl. die Transkriptionen von J. Wolf[3] und U. Günther[4]). Rote Noten werden in beiden Quellen, *Ch* und *Mod* (f. 31) für die proportio sesquialtera (t. p. pr. mi.) gebraucht. Die proportio dupla sesquiquarta wird (T. 54) auf eine Gruppe von 9 Dragmen angewandt. Die spr.-Bewegung innerhalb des t. i. pr.

---

[1] Hg. von E. Dannemann, *Die spätgotische Musiktradition in Frankreich und Burgund vor dem Auftreten Dufays*, Straßburg 1936, S. 125ff., und von G. Reaney, *Early Fifteenth-Century Music* II, CMM 11,2 (1959), S. 26.

[2] Teilweise ediert von H. Besseler in: *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931–34, S. 145/146.

[3] *Geschichte der Mensural-Notation*, Bd. II u. III, Nr. 66.

[4] *Zehn datierbare Kompositionen der ars nova*, Nr. 10, S. 24–26. Analyse und kritischer Apparat in U. Günther, Diss., S. 261ff.

mi. schreibt *Ch* in der proportio dupla mit schwarz-hohlen Min., das etwas spätere Ms. *Mod* dagegen regulär mit Smin.; augmentierte und normale Notation kommen also – wie bei *Ch* 57 (vgl. S. 16f.) – in verschiedenen Quellen nebeneinander vor. Aber im Gegensatz zu den vergleichbaren italienischen Werken ist die augmentierte Fassung in beiden Fällen zweifellos die frühere.

Ein Rückblick auf die bisher behandelten *Ch*-Kompositionen zeigt, daß die Diminution hier einen weitaus größeren Spielraum hat als in italienischen Mss., wo nur *octonaria* und *duodenaria* gelegentlich augmentiert geschrieben werden. In *Ch* sind die entsprechenden 8- bzw. 12fachen Teilungen eines t.-Taktes (t. i. pr. mi. spr. mi. und spr. ma. sowie t. i. pr. ma. spr. mi. und t. p. pr. mi. spr. mi.) zwar ebenfalls am häufigsten, daneben erscheinen aber auch 16fache (*Ch* 39) und 18fache Teilungen (*Ch* 46 und 47). Sogar die einfache Vierteilung beim t. i. pr. mi. ist in vergrößerten Werten geschrieben, wenn t. i. pr. ma. als Ausgangstaktart fungiert. In fast allen diesen Fällen kann die Diminution – wie ein Blick auf die Tabelle (S. 12f.) beweist – sowohl allein durch andersfarbige Noten als auch durch schwarze Noten mit Signum (vorzugsweise ☽) bzw. mit Zahl und Proportionsangabe angedeutet werden. Die spr.-Notierung mit Smin. steht nur beim t. i. pr. ma. gleichberechtigt neben der Diminution. Bei dem zuletzt analysierten Werk, *Ch* 71, hat sie als Ausnahmeerscheinung und vermutlich spätere Umschrift zu gelten. Dieser der italienischen Entwicklung konträre Tatbestand, die vielfältigen, noch keiner Norm unterworfenen Notierungsmöglichkeiten augmentiertere Werte und das wesentlich seltenere Vorkommen der Smin. lassen erkennen, daß die Diminution als eine in Frankreich entwickelte und dort gegen Ende des 14. Jahrhunderts durchaus übliche, wenn auch in ihrer Erscheinungsform noch nicht festgelegte Notationsweise angesehen werden muß.

Zur Theorie des Tactus im 16. Jahrhundert

von

CARL DAHLHAUS

Die Rhythmik der Mensuralmusik des 15. und 16. Jahrhunderts war keine akzentuierende, sondern eine nur zeitmessende Rhythmik[1]. Mit dem Begriff einer zeitmessenden Rhythmik verbindet sich in manchen Interpretationen der Mensuralnotation die Vorstellung eines festen, unveränderlichen Zeitmaßes, auf das alle Zeitwerte bezogen worden seien. Im Gegensatz zur modernen Taktrhythmik kenne die Mensuralmusik nur ein einziges Zeitmaß, den Pulsschlag, der durch den Tactus, den Nieder- und Aufschlag (positio und elevatio) der Hand des Dirigenten, repräsentiert werde. Ein Mensurwechsel ändere nicht die Dauer des Tactus, sondern nur seinen Inhalt. Wenn statt einer Semibrevis drei Semibreven einen Tactus ausfüllen (Proportio tripla), werde zwar der Tactus aequalis mit gleich langem Nieder- und Aufschlag durch den Tactus inaequalis oder proportionatus mit doppelt so langem Nieder- als Aufschlag ersetzt, das Zeitmaß des ganzen Tactus aber bleibe das gleiche. Bezugseinheit des Tactus sei der Integer valor der Semibrevis, also die nicht durch Augmentationen, Diminutionen oder Proportionen veränderte Semibrevis des Tempus perfectum und des Tempus imperfectum. Und der Integer valor der Semibrevis muß, sofern der Tactus als unveränderliches Zeitmaß der mensuralen Rhythmik gelten soll, die Bezugseinheit aller Mensuren bilden.

So spricht H. Birtner von einer „konsequenten Orientierung der rhythmischen Bewegung am integer valor, der jede Akzentbetonung ausschaltet und einen dauernden Schwebezustand herstellt". Es sei im Wesen der mensuralen Rhythmik begründet, „daß es in der Notation eine Bewegungseinheit gibt, die Semibrevis, die als undifferenziertes Einheitsprinzip das Grundmaß des Bewegungsfortschritts bildet"[2]. Nach W. Apel zeigt sich die „tempo-stability" der Mensuralmusik einerseits an der „uniformity of the notation", andererseits am Mensuren- und Proportionensystem. „Additional evidence in support of

---

[1] W. Gurlitt, *Form in der Musik als Zeitgestaltung,* Abh. der geistes- u. sozialwiss. Kl. der Akademie der Wiss. u. der Literatur (Sitz Mainz), Jg. 1954, Nr. 13, S. 5.

[2] *Die Probleme der spätmittelalterlichen Mensuralnotation,* ZfMw XI, 1928/29 S. 542.

the principle of tempo-stability is found in the fifteenth and sixteenth century theory of proportions, which is essentially based upon the idea of a fundamental and unchangeable unit of time, the tactus."[1] Die Beobachtung der Gleichförmigkeit des Notenbildes, die Hypothese oder das Prinzip eines unveränderlichen Tactus und die Meinung, daß die Mensuren ein Proportionensystem mit dem Integer valor der Semibrevis als fester Bezugseinheit bilden, ergänzen sich jedoch nicht, sondern geraten in Widerspruch zueinander. Folgt z. B. in Messensätzen von Obrecht oder Josquin einem ersten Teil im Tempus perfectum ein zweiter im Tempus imperfectum diminutum, ohne daß sich das Notenbild ändert, so wird, wenn den gleichen Tactus zunächst eine Semibrevis und dann eine Brevis ausfüllt, das Gleichmaß der mensuralen Rhythmik, als dessen Ausdruck die „uniformity of the notation" und die „theory of proportions" gelten sollen, verzerrt oder zerstört.

Mit einer Klarheit und Konsequenz, die das Fragwürdige sichtbar macht, wurde die Hypothese eines unveränderlichen Tactus von A. Auda formuliert. Der Tactus soll nicht nur als äußerer Maßstab der Zeitwerte gelten, sondern als Pulsschlag der Musik selbst, als immer gleiche Zählzeit aller Mensuren. „La mesure du tactus est invariable pour tous les ordres, ses battements, isochrones, étant basés sur la durée du pouls humain; mais sa capacité varie d'après les signes mensurels employés."[2] Dem Integer valor der Semibrevis entspricht eine Minima in der als Augmentation verstandenen Prolatio maior, eine Brevis im Tempus imperfectum diminutum, zwei Semibreven im Tempus perfectum diminutum, zwei Minimen in der Prolatio maior diminuta oder der nicht als Augmentation verstandenen Prolatio maior. Im Tempus perfectum diminutum und in der Prolatio maior diminuta fallen auf die drei Semibreven einer Brevis bzw. die drei Minimen einer Semibrevis Einzelschläge des Tactus, so daß ein mit der Tempus- oder Prolationsgrenze verschränkter Tactus Nieder-Auf-Nieder gegen Auf-Nieder-Auf entsteht (Sesquitactus). Fragwürdig aber wird Audas Hypothese bei der Proportio sesquialtera $\subset \frac{3}{2}$; denn wenn der Integer valor der Semibrevis die Dauer des Tactus bestimmt, so verzerrt sich eine einfache Semibrevenfolge zur schwierigen Synkopation:

[1] *The Notation of Polyphonic Music 900–1600,* Cambridge/Massachusetts, 4. Aufl. 1949, S. 190.

[2] *Le „Tactus" dans la Messe „L'homme armé" de Palestrina,* AMl XIV, 1942, S. 31; vgl. auch A. Auda, *Le Tactus principe générateur de l'interprétation de la musique polyphonique classique,* Scriptorium IV, 1950, S. 44; Ch. van den Borren und S. Cape wandten gegen Audas These ein, daß der Tactus „n'est autre, en définitive, qu'un moyen d'exécution qui a d'autant moins le droit de se voir hisser au rang de base exclusive de transcription pour l'ancienne polyphonie, qu'il ne peut trouver aucun élément de preuve dans la graphie de l'époque" (*Autor du „Tactus",* Revue belge de Musicol., VIII, 1954, S. 45).

Doch kann die Brüchigkeit der Hypothese des unveränderlichen Tactus nicht nur an den praktischen Folgen, sondern schon an den theoretischen Voraussetzungen gezeigt werden, denn

1. wollten die Theoretiker, auf die sich die Hypothese stützt, die musikalische Wirklichkeit nicht beschreiben, sondern verändern;
2. wurden nicht die Mensuren auf den Tactus, sondern umgekehrt der Tactus auf die Mensuren bezogen;
3. bildeten die Mensuren im 15. und im frühen 16. Jahrhundert ein Proportionensystem mit veränderlicher, nicht mit fester Bezugseinheit;
4. galten für den Tactus um 1500 nicht ein Zeitmaß, sondern drei Zeitmaße;
5. bedeutete die Festsetzung eines unveränderlichen Tactus eine Verzerrung oder Umwandlung des Mensurensystems.

1. Die Hypothese eines unveränderlichen Tactus stützt sich vor allem auf Sebald Heydens *De arte canendi, ac vero signorum in cantibus usu, libri duo*[1]. Durch einen Mensurwechsel werde, meint Heyden, nicht der Tactus, sondern nur der Zeitwert der Noten verändert. „Ut ita non Tactuum, sed Notularum quantitatem subinde pro variis signis, Prolationum, Temporum, Modorum, ac Proportionum distinguere operae precium sit.“[2] Daß es nicht verschiedene, sondern nur einen Tactus geben könne, sei im Sinn des Mensurensystems begründet. Die Möglichkeit der Simultanverbindung verschiedener Mensuren besage, daß alle Mensuren einem immer gleichen Tactus unterworfen seien. „Mirum ergo est, hoc non animadversum esse à paulo superioris aetatis Musicis, videlicet: Non plures Tactuum species esse posse in Proportionum ratione, sed unicam, ac eandem, quae sibi perpetuo similis est, esse oportere, cum id ex variarum Proportionum concentu, facillime potuissent discere.“[3] Erstens aber klagt Heyden über die Mühe, die es gemacht habe, in die regellose Willkür der kompositorischen Praxis ein festes System zu bringen[4]; er sagt also nicht, wie es ist, sondern wie es sein soll. Zweitens müssen zwar in einer Simultanverbindung der Mensuren ⊂ und ⊂ $\frac{3}{2}$ drei Semibreven der Proportio sesquialtera gegen zwei Semibreven des Tempus imperfectum (zwei Tactus) gesungen werden; eine Proportio sesquialtera in allen Stimmen aber fordert einen auf zwei Drittel seiner Dauer verkürzten Tactus alla Semibreve. Drittens war es, da Heyden seine These als Entdeckung rühmt, offenbar nicht selbstverständlich, daß die Proportionen, die in der Simultanverbindung verschiedener Mensuren galten, auch in der Aufeinanderfolge gewahrt wurden; so bedeutete z. B., wie

---

[1] Zitiert wird nach der 2. Auflage (1540); die erste erschien 1537.

[2] A. a. O., S. 41.

[3] A. a. O., Vorrede fol. A 3 v.

[4] A. a. O., Vorrede fol. A 2 r: „Quantus vero labor fuerit, ex diversissimis variorum authorum exemplis, certas Signorum regulas colligere, ac vagam illam, in Signis quidlibet fingendi, licentiam, in certam quandam artem redigere, eius rei facile mihi fidem habebunt, quicunque et ipsi, privata quapiam opera, simile quippiam aliquando tentaverunt“.

noch gezeigt werden soll, die Diminution des Tempus perfectum nur simultan mit dem nicht diminuierten Tempus eine Halbierung der Zeitwerte, sukzessiv aber eine Reduktion auf zwei Drittel. Heydens Theorie ist also ein fragwürdiger Reformversuch.

Als Zeugnis, daß der Integer valor der Semibrevis, repräsentiert durch den Tactus, die gemeinsame Zählzeit aller Mensuren gewesen sei, gilt der Satz des Gafurius, die Semibrevis recta erreiche ein volles Maß an Zeit, nach Art des Pulsschlags eines gleichmäßig Atmenden. „Semibrevis enim recta plenam temporis mensuram consequens, in modum scilicet pulsus aeque respirantis.“ [1] Um aber den Sinn des Satzes nicht zu verfehlen, muß man berücksichtigen, wie im Mittelalter und der frühen Neuzeit der Begriff der Zeit und des musikalischen Zeitwertes verstanden worden ist. Die absolute, stetige, homogene und unendliche Zeit Isaac Newtons war dem Mittelalter unbekannt. Zeit war nur als Zahl oder Maß einer bestimmten Bewegung oder eines bestimmten Vorgangs begreiflich. „Tempus est numerus (mensura) motus.“ Ein musikalischer Zeitwert ist ein Notenwert, bezogen auf eine Zeitdauer. Sofern also eine Zeitdauer als Maß eines Vorgangs verstanden wird, entsteht ein musikalischer Zeitwert durch Beziehung eines Notenwertes auf einen Vorgang. Der Vorgang, als dessen Maß der Notenwert der Brevis recta zu einem Zeitwert wird, ist nach Franco die Vox prolata oder genauer: das Minimum in plenitudine vocis. „Tempus est mensura tam vocis prolatae quam eius contrarii, scilicet vocis amissae, quae pausa communiter appellatur.“ „Unum tempus appellatur illud, quod est minimum in plenitudine vocis.“ [2] Die Vox prolata ist nicht Ausfüllung eines Stücks leerer Zeit, sondern Zeit entsteht erst als Maß der Vox prolata. In der *Ars Discantus secundum Johannem de Muris* aus dem 14. Jahrhundert wird, analog zu Franco, einerseits der Zeitwert der Brevis recta als Maß eines integren Tones bestimmt. „Est quae sub uno tempore continuo integre prolata est.“ [3] Andererseits wird, in der Definition des Tempus longum, der Notenwert der Minima auf ein Minimum in voce bezogen. „Est quod in tres partes et partium per tres usque ad vocis minimum separatur.“ Das Minimum in voce wird als das von Natur – gemeint ist die menschliche Stimme – Unteilbare definiert. „Est quod est indivisibile naturaliter.“ [4] Ein musikalischer Zeitwert konnte auch nach Minuten oder Sekunden bestimmt werden; aber die Minute oder Sekunde war dann als Bruchteil des Maßes der Sonnen- und Mondbewegung zu verstehen, nicht als ein durch Konvention festgesetztes Maß der absoluten Zeit. So ist die Umständlichkeit, mit der Johannes Verulus de Anagnia im 14. Jahrhundert das Tempus bestimmt, nicht einer Neigung zur pedantischen Paraphrase, sondern

---

[1] *Practica musicae,* 1496, lib. III, cap. 4.

[2] Neuausgabe in: S. M. Cserba, *Hieronymus de Moravia, Tractatus de Musica,* Regensburg 1935, S. 231 u. 236; vgl. auch W. Gurlitt. a.a.O., S. 7.

[3] CS III 103.

[4] Ebenda 102.

der aristotelisch-scholastischen Physik zur Last zu legen. „Dividitur tamen tempus per annum, menses, hebdomadas, dies, quadrantes, horas, punctorum momenta, uncias et athomos... Est notandum, quod ab ista uncia musicus accipit tempus rectum et perfectum.“ [1] Vor dem Hintergrund der Vorstellung, daß ein musikalischer Zeitwert durch Beziehung eines Notenwertes auf eine Bewegung entstehe, hat der zitierte Satz des Gafurius einen genügenden theoretischen Gehalt, wenn er nichts anderes besagt, als daß der Notenwert der Semibrevis recta, bezogen auf den Pulsschlag, zu einem Zeitwert wird oder, wie Gafurius formuliert, „ein volles Maß an Zeit erreicht“. Ein gemeinsames Zeitmaß aller Mensuren wäre als immer gleiche Dauer einer gemeinsamen Zählzeit zu definieren. Soll also der Pulsschlag als gemeinsames Zeitmaß gelten, so muß entweder der Zeitwert der Semibrevis recta in allen Mensuren vorkommen oder als Bezugseinheit aller Zeitwerte immer mitgedacht bzw. allen Mensuren als unveränderlicher Tactus aufgezwungen werden. Das erste ist nicht der Fall, und das zweite ist aus Gafurius' Formulierung nicht zu schließen. Denn er wählt zwar, um die Notenwerte als Zeitwerte zu bestimmen, einen einzelnen Notenwert, die Semibrevis recta, aus und setzt nur seinen Zeitwert durch Beziehung auf einen Vorgang fest, aber nicht, weil die Semibrevis recta als Zählzeit gelten soll, sondern weil die Bestimmung eines einzigen Zeitwertes in der Mensuralnotation zur Bestimmung aller Zeitwerte genügt. Daß Gafurius den Pulsschlag wählte, nicht die Uncia des Johannes Verulus oder Francos Minimum in plenitudine vocis, ist als Zeichen von Gelehrsamkeit und nicht als Beschreibung des rhythmischen Charakters der Mensuralmusik zu verstehen, denn der Pulsschlag galt nach antiker Tradition als „ausgezeichnetes“ Zeitmaß, analog den „ausgezeichneten“ Proportionen der ersten vier Zahlen, auf die man sich zur Erklärung der Konsonanz berief. „Les Anciens aimaient à constater la présence du mouvement isochrone dans certains phénomènes naturels: le battement du pouls.“ [2]

Als Zeugnis für die Unveränderlichkeit des Tactus zitiert A. Auda [3] die *Practicae musicae utriusque praecepta brevia* (1557) des Johannes Oridryus: „... quod vetustiores musici, si concitatiorem aut lentiorem cantum vellent, id non per celeriorem aut tardiorem tactum, sed per ipsarum notularum aut protractiorem aut contractiorem valorem praestituerunt“. Ein „valor protractior aut contractior notularum“ ist eine Veränderung des Integer valor durch Augmentationen, Diminutionen oder Proportionen. Sofern aber ein „tactus celerior aut tardior“ durch ein Mensurzeichen gefordert sein muß, bedeutet er zugleich einen „valor protractior aut contractior notularum“. Die Antithese ist also unklar und läßt zwei entgegengesetzte Interpretationen zu. Oridryus kann entweder meinen, daß um die Jahrhundertmitte ein Mensurwechsel sowohl die

---

[1] CS III 130.

[2] F. A. Gevaert, *Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité,* Gent 1875–1881, I, S. 8.

[3] AMl XIV, S. 32, Anm. 20.

Zeitwerte der Noten als auch den Tactus änderte, bei den „vetustiores musici" dagegen nur die Zeitwerte der Noten. Oder er will sagen, daß 1557, wenn man den Tactus rascher oder langsamer schlagen wollte, kein Mensurwechsel, kein „valor protractior aut contractior notularum" mehr notwendig war. Dann läßt er die Möglichkeit offen, daß auch die „vetustiores musici" eine Tactusänderung kannten, aber nicht ohne Mensurwechsel.

2. Die erste umfassende Definition des Tactus stammt von Adam von Fulda. „Tactus est continua motio in mensura contenta rationis. Tactus autem per figuras et signa in singulis musicae gradibus fieri habet. Nihil enim aliud est nisi debita et conveniens mensura modi, temporis et prolationis."[1] Eine Paraphrase Georg Rhaws bildet den notwendigen Kommentar zu Adams Text. „Tactus est continua motio praecentoris manu, signorum indicio facta, cantum dirigens mensuraliter. Habet autem fieri in singulis musicae gradibus, per figuras et signa, variaturque secundum signorum diversitatem. Quare nihil aliud est quam debita et conveniens mensura modi, temporis et prolationis."[2]

Die gewaltsame und unvollständige Übersetzung G. Schünemanns läßt den Tactus als immer gleiches Zeitmaß aller Mensuren erscheinen. „Der Tactus ist eine beständige Bewegung, die die Mensur richtig zusammenhält. – Er ist nichts anderes als die notwendige und passende Messung des Modus, Tempus und der Prolation"[3]. Doch sagt Adam von Fulda nicht, daß der Tactus „das" Zeitmaß – ein immer gleiches – „zusammenhalte", sondern umgekehrt, daß sein Zeitmaß in einer nicht näher bestimmten Ratio „enthalten" sei. Zu fragen wäre also, was die Ratio ist, von der das Zeitmaß des Tactus abhängt. Bernhard Bogentantz spricht ausweichend von einem „passenden" Zeitmaß. „Tactus est continua motio in debita mensura contenta."[4] Rhaw sucht die Ratio im Mensurzeichen; die „continua motio" des Tactus werde „signorum indicio facta". Die Textänderung zeigt, wenn man sie als Interpretation gelten läßt und nicht als Entstellung abtun will, daß mit der Ratio kein äußeres Einheitsmaß – wie der Pulsschlag – gemeint war, sondern der Tactus als abhängig von der Mensur gedacht wurde. – „Der Tactus aber wird durch Ziffern und Zeichen auf verschiedene Grade bezogen". Die Grade sind Modus, Tempus und Prolatio[5]. Rhaw ergänzt: „variaturque secundum signorum diversitatem". Was aber wird durch

---

[1] GS III 362.

[2] *Enchiridion musicae mensuralis,* 1520, fol. G 3v.

[3] *Geschichte des Dirigierens,* Leipzig 1913, S. 40; vgl. auch G. Schünemann, *Zur Geschichte des Taktschlagens und der Textbehandlung in der Mensuralmusik,* SIMG X, 1909, S. 89.

[4] H. Hüschen, *Der Musiktraktat des Bernhard Bogentantz,* Diss. Köln 1943 (ms.), S. 39.

[5] Johannes Zanger, *Practicae musicae praecepta,* 1554, lib. II, cap. 2: „Quid est gradus? Est quantitas subinde in maioribus notis variata, ratione perfectionis et imperfectionis"; Lucas Lossius, *Erotemata musicae practicae,* 1563, fol. G 8v: „Quid est gradus musicae? Est certa ratio, qua valor notarum principalium, signo aliquo praeposito, deprehenditur".

einen Wechsel des Mensurzeichens am Tactus geändert, nur der Bezugswert oder auch die Zeitdauer? Der Tactus „ist nichts anderes als das notwendige und passende Maß des Modus, des Tempus und der Prolatio". Modus, Tempus und Prolatio sind zunächst bloße Verhältnisse zwischen Notenwerten – zwischen Longa und Brevis, Brevis und Semibrevis, Semibrevis und Minima – und nicht Bestimmungen der Zeitdauer. So wurde z. B. das Zeichen ⊂ 3 von manchen Theoretikern statt als Proportio tripla des Tempus imperfectum als Modus minor imperfectus cum tempore perfecto verstanden. Es bedeutet dann nur, daß die Longa zweiteilig und die Brevis dreiteilig ist, und besagt nichts über die Zeitdauer der Notenwerte. Das bloße Mensurzeichen genügte also nicht immer zur Bestimmung des Zeitmaßes. Auch gerät die Interpretation, wenn man in der einzelnen Mensur die Ratio sieht, die das Zeitmaß des Tactus bestimmt, in einen leeren Zirkel: denn der erste Satz in Adams Text besagt dann, die Mensur sei das Maß des Tactus, der dritte dagegen, der Tactus sei das Maß der Mensur. Die Ratio, von der das Zeitmaß des Tactus abhängt, kann also nichts anderes sein als der Inbegriff der (veränderlichen oder festen) Regeln, die den Systemzusammenhang der Mensuren bestimmen, und eine Antwort auf die Frage, ob die Zeitdauer des Tactus immer gleich war oder verschieden sein konnte, muß in einer Analyse des Mensurensystems gesucht werden.

3. Die modernen Taktzeichen sind Brüche, die Proportionen der Mensuralnotation dagegen sind Gleichungen. Das Taktzeichen $\frac{3}{2}$ bedeutet, daß drei Hälften einer Semibrevis oder ganzen Note einen Takt ausfüllen; ein $\frac{3}{2}$-Takt ist also, von Tempobestimmungen abgesehen, länger als ein $\frac{2}{2}$-Takt. In der Mensuralnotation dagegen fordert die Proportion $\frac{3}{2}$, daß drei Notenwerte einer bestimmten Gattung die gleiche Zeitdauer haben sollen wie zuvor zwei Notenwerte derselben Gattung; eine $\frac{3}{2}$-Mensur ist nicht länger als eine $\frac{2}{2}$-Mensur, sondern ebenso lang. Theoretisch kann die Proportion zweifach interpretiert werden. Entweder besagt sie, daß zwei Semibreven oder Minimen durch drei Semibreven oder Minimen ersetzt werden sollen. Oder die Gleichung gilt als Umkehrung eines Bruchs; sie ist dann auf die einzelne Semibrevis oder Minima bezogen, doch wird der Ausdruck $x = {}^2/_3$ der Bezugseinheit durch die nach antiker mathematischer Tradition korrektere Formulierung $3x = 2$ Bezugseinheiten ersetzt.

Die modernen Taktzeichen sind auf eine feste Einheit, die Semibrevis oder ganze Note, bezogen; die Ziffer 2 im Nenner bedeutet immer eine halbe, die Ziffer 4 eine Viertelnote. In der Mensuralnotation aber wird durch die Gleichung $\frac{3}{2}$ nicht ausgedrückt, ob mit der Ziffer 2 Semibreven oder Minimen gemeint sind; und nicht nur die Bezugseinheit der Proportionen, sondern auch die der Mensuren ist variabel, wie noch gezeigt werden soll. Bilden aber die Proportionen und Mensuren ein gleichsam schwebendes System, das auf verschiedene Einheiten, Brevis, Semibrevis oder Minima, bezogen werden kann, so wird die Unveränderlichkeit des Tactus, die den Integer valor der Semibrevis als feste Bezugseinheit voraussetzt, zur fragwürdigen Hypothese.

In der Chanson *Amans ames secretement* von Baude Cordier[1] werden zehn Mensurzeichen kombiniert: ⊙ ⊙ ○ ⊂ ⦿ ⦿ ⦶ ⦶ ⊙ 3 ○ 3. Der Diminutionsstrich bedeutet eine Halbierung, die Ziffer 3 eine Dreiteilung. Wählt man die Minima als Bezugseinheit, so verhalten sich die Mensuren wie $1:1:1:1:\frac{1}{2}:\frac{1}{2}:\frac{1}{2}:\frac{1}{2}:\frac{1}{3}:\frac{1}{3}$. Bezieht man dagegen sämtliche Mensuren auf den Integer valor der Semibrevis, also die Semibrevis der Prolatio minor, so ist das Resultat die komplizierte Proportionenreihe $^3/_2:^3/_2:1:1:\frac{3}{4}:\frac{3}{4}:\frac{1}{2}:\frac{1}{2}:\frac{1}{2}:\frac{1}{3}$. Auch widerspricht in der zweiten Proportionenreihe die Äquivalenz der Semibreven des ⦶ ⦶ und ⊙ 3 der Gliederung des Mensurensystems bei Cordier; denn die dreizeitige Semibrevis des ⊙ 3 hat zwar die gleiche Zeitdauer wie die zweizeitige Semibrevis des ⦶ und ⦶, ist jedoch nicht als Hälfte einer Prolatio minor, sondern nur als Drittel einer Prolatio maior verständlich. Eine Reduktion auf den Integer valor der Semibrevis ist also möglich, verzerrt aber das Mensurensystem.

Wie die Minima konnte auch die Brevis – statt der Semibrevis – in manchen Mensurverbindungen als Bezugseinheit gelten. Nach Adam von Fulda[2] und dem Anonymus 12[3] repräsentiert das Zeichen ⊃ die Proportion 4:3 und ⦶ die Proportion 8:3. ⊃ bedeutet eine einfache, ⦶ eine doppelte Diminution des ⊂. Als Zeichen der Proportion 4:3 wird ⊃ noch 1529 von Piero Aron erwähnt[4]; andererseits werden schon um 1400 in der Chanson *Je suy exent* von Hughe de Lantins[5] vier Semibreven des ⊃ drei Semibreven des Tempus perfectum (non diminutum) gleichgesetzt. Wenn die Diminution ⊃, bezogen auf ○, als 4:3 gilt, werden die Brevis des Tempus perfectum und die Brevis des Tempus imperfectum als äquivalent angenommen, und eine Reduktion auf den Integer valor der Semibrevis ist ausgeschlossen. Daß die Breven identisch sein konnten, besagt allerdings nicht, daß sie es immer waren. Die zitierten Theoretiker meinen nicht, daß in einer Simultanverbindung des Tempus perfectum mit dem Tempus imperfectum die Breven gleichzusetzen seien, sondern erklären nur den Gebrauch des ⊃ als Zeichen der Proportion 4:3, denken vielleicht aber auch an Sukzessivverbindungen der Mensuren, denn wenn einem Tempus perfectum ein Tempus imperfectum diminutum folgt, ohne daß sich das Notenbild ändert, so ist die Proportion 4:3 der Semibreven, also eine geringe Beschleunigung, musikalisch sinnvoller als 2:1.

Nach W. Apel[6] bedeuten die Proportio dupla und tripla nichts anderes als eine Modus-Tempus-Notation, die im Zeitmaß einer Tempus-Prolatio-Notation

---

[1] Facsimile bei W. Apel, a.a.O., S. 175.

[2] GS III 379.

[3] CS III 473.

[4] *Toscanello in Musica,* lib. I, cap. 38: „Alcuni altri hanno dimostrato tal segno ⊃ comparato a questo ○ essere ogni due brevi di questo ⊃ in quantita di tre semibrevi di questo ○ & in molti altri modi, come fare si potrebbe."

[5] Facsimile bei W. Apel, a.a.O., S. 177.

[6] A.a.O., S. 150.

gesungen werden soll. „The four elementary proportions ¢ ϕ ⊂ 3 ○ 3 are nothing but the four elementary mensurations ⊂ ○ ⊙ ⊙, but written in the next-higher note values and performed with the tactus falling on the Brevis instead of on the Semibrevis". Apel denkt offenbar an die Interpretation des Mensurensystems in der *Musica practica* des Ramis de Pareia[1]. Ein immer gleiches Zeitmaß ist nach Ramis durch den Pulsschlag bestimmt. „Mensura enim, ut diximus, est illud tempus sive intervallum inter diastolen et systolen corporis eucraton comprehensum." Der Pulsschlag wird durch den Tactus repräsentiert. „Cum igitur cantor recte et commensurate cantare desiderat, instar pulsus istius pedem aut manum sive digitum tangens in aliquem locum canendo moveat." In den Mensuren ○ 3 ○ 2 ⊂ 3 ⊂ 2 umfaßt das Zeitmaß (mensura oder morula) eine Brevis; sie wird in zwei oder drei Semibreven geteilt, fordert also einen Tactus aequalis oder einen Tactus proportionatus. „Et cum per primum cecinerit signum quadripartitum, mensuram istam ponat in brevi... Ipsa vero mensura in istis duobus ○ 2 ⊂ 2 per medium in duo tantum semibreves secatur quatuorque minimas. In istis vero ○ 3 ⊂ 3 aequaliter in tres divitur semibreves sex quoque minimas." Analog wird in den Mensuren ⊙ ○ ⊙ ⊂ das immer gleiche Zeitmaß durch eine Semibrevis ausgefüllt, die entweder drei oder zwei Minimen zählt. „Sin vero per secundum cecinerit signum quadripartitum, morulam ponet in semibrevi... et sicut in aliis divisa fuit aequaliter in duas aut in tres semibreves, ita in istis in duas minimas aut in tres, prout signum perfectionem aut imperfectionem denotat, dividetur". Ramis meint offenbar – und seine Interpretation des Mensurensystems wird noch 1531 von Giovanni Sparato wiederholt[2] –, daß erstens die Prolatio maior als Triole der Prolatio minor und zweitens die Mensur ○ 2 oder ϕ immer als diminuierter Modus minor perfectus cum tempore imperfecto zu verstehen sei. Beide Voraussetzungen sind zwar notwendig, um die Hypothese eines unveränderlichen Tactus zu stützen, aber sie sind falsch. Denn einerseits ist die Minima, nicht die Semibrevis, die normale Bezugseinheit der vier Prolationen; eine Prolatio maior ist länger als eine Prolatio minor, nicht ebenso lang. Andererseits ist die Mensur ○ 2 oder ϕ nicht nur als diminuierter Modus perfectus cum tempore imperfecto, sondern auch als diminuiertes Tempus perfectum interpretiert worden. Im zweiten Fall aber umfaßt die Brevis drei und nicht zwei Semibreven, so daß der Tactus alla Breve des „primum signum quadripartitum" im Tempus per-

[1] J. Wolf, *Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia,* Beihefte der IMG I 2, Leipzig 1901, S. 83.

[2] *Tractato della Sesqualtera,* cap. 6: „Et per meglio dimostrare questo potrian dire: che questi quattro segni cioè ○ 3 ⊂ 3 ○ 2 ⊂ 2 da li antiqui producti: altro non dimostrano: che la perfectione & imperfectione del tempo: o vero breve: & etiam denotano perfectione: & imperfectione del modo minore...Questi quattro segni dapoi inventi .s. ⊙ ⊙ ○ ⊂ denotano perfectione: & imperfectione di tempo: o vero di breve: & ancora denotano perfectione & imperfectione di prolatione: o vero di semibreve... Potriano etiam dire: che (per tale modo: & rasone) questo segno ⊂ 3 da li antiqui invento non sara differente da questo segno ⊙ dapoi invento".

fectum diminutum länger wäre als im Tempus imperfectum diminutum. Sofern also die These eines immer gleichen Tactus das Mensurensystem des Ramis de Pareia voraussetzt, ist sie brüchig.

4. Sebald Heyden, der nur einen und sich selbst immer gleichen Tactus gelten läßt, „non nisi unicum Tactus genus esse oportet", polemisiert gegen ungenannte „andere", die drei Arten des Tactus unterscheiden. „Ab aliis quidem tria Tactuum genera traduntur."[1] Will man nicht unterstellen, daß Heyden die Verwirrung, die er klären möchte, nur fingiert, so wäre zu fragen, was die „tria tactuum genera" sind, gegen die er sich wendet. Der Ausdruck scheint drei Interpretationen zuzulassen.

a) Adam von Fulda unterscheidet einen Tactus alla Minima, einen Tactus alla Semibreve und einen Tactus alla Breve; die Prolatio maior gilt als Augmentationszeichen. „⊙ 2 ⊙ ⊂ In his tribus tactum facit minima, ut hic ◊; ○ ⊂ ⊕. In his tribus tactum facit semibrevis, ut hic ◇; ¢ ○ 2 ⊂ 2 In his tribus tactum facit brevis, ut hic ▭."[2] Wenn Adam von Fulda an einen durch Augmentation und Diminution der Notenwerte nicht veränderlichen Tactus denkt[3], kann sich Heydens Widerspruch nur gegen eine ungenaue Terminologie richten, die von drei Gattungen des Tactus statt von einer Anwendung des immer gleichen Tactus auf drei Notengattungen spricht. Doch würde der Ausdruck „tactum facit minima" von Heydens Vorwurf nicht getroffen, und Formulierungen, die vom Tactus alla Minima als „species" oder „genus" reden, sind nicht bekannt. Die „tria tactum genera" können also nicht der Tactus alla Minima, alla Semibreve und alla Breve sein.

b) Manche Theoretiker des 16. Jahrhunderts unterscheiden einen Tactus maior, einen Tactus minor und einen Tactus proportionatus. Der Tactus minor ist der gewöhnliche Tactus aequalis alla Semibreve, der Tactus maior ein Tactus alla Breve, aber nicht auf die diminuierte, sondern auf die nicht diminuierte Brevis bezogen, also doppelt so lang wie der Tactus minor. Gregor Faber, ein Anhänger der Tactustheorie Sebald Heydens, verpönt den Tactus maior als Anmaßung falscher Virtuosität. „Minor quidem usitatissimus est, atque semibrevem notam complectitur. Sunt autem qui hunc tanquam vulgatum contemnentes, egregios se, si Diis placet, cantores praestare arbitrantur, dum ad maiorem qui duabus semibrevibus perficitur, se conferunt."[4] Andererseits meint er,

---

[1] A. a. O., S. 41.

[2] GS III 362.

[3] C. Sachs zweifelt nicht, daß Adam von Fulda einen immer gleichen Tactus meint, und hält die zitierten Sätze für den Schlüssel zum Tactusproblem. „Nothing could be clearer than this statement; still, drowned in the superabundance of sources, neither the contemporary writers nor their modern commentators have always seen how easy, consistent, and logical the tactus situation was" (*Rhythm and Tempo*, New York 1953, S. 220). Doch erklärt Sachs nicht, warum auch die Prolatio maior diminuta alla Minima und auch das Tempus perfectum diminutum alla Semibreve geschlagen werden soll (vgl. unten S. 33).

[4] *Musices practicae erotematum libri duo*, 1552, lib. I, cap. 9.

der Name Tactus proportionatus sei ein ungenauer Terminus, denn nicht der Tactus, sondern die Noten bilden Proportionen. „Exemplum sit tripla proportio... in qua tres semibreves notae tanto temporis spacio proferuntur, quantum alias una extra proportionem constituta requirit. Ubi sane non tactus sed notae proportionatae dicuntur, propterea quod se ad ipsum proportione habeant.“[1] Heyden aber verwendet ohne Bedenken den Ausdruck Tactus proportionatus; und daß er wie Faber überzeugt war, der Tactus maior sei überflüssig, ist zwar wahrscheinlich, genügt aber nicht, um die Polemik gegen die „tria tactuum genera“ zu erklären, weil ein drittes „genus“ fehlt.

c) Man darf also vermuten, daß Heydens Gegner den Tactus in drei Zeitmaßen schlugen; und die Proportion der Zeitmaße läßt sich nach den Zeugnissen der Theoretiker als $^3/_2 : 1 : ^2/_3$ rekonstruieren. Johannes Cochläus fordert einen Semibreventactus nicht nur für das Tempus non diminutum, sondern auch für das Tempus diminutum und für die Prolatio maior, sofern sie keine Augmentation bedeutet. „Potest autem in quolibet signo, semibrevis mensurari tactu, proportionibus et augmentationibus demptis: singularum autem notarum tactus secundum quodlibet signum, hoc quadrato facillime dinoscetur.“[2]

○ 12 6 3 1
C 8 4 2 1
⌽ 12 6 3 1
¢ 8 4 2 1
⊙ 12 6 3 1
⊙ 8 4 2 1
⊔ ⊔ □ ◇

Der Semibreventactus der Prolatio maior kann kein Sesquitactus sein, der zwei Minimen umfaßt und die Grenze der Prolatio überschneidet; denn wenn Cochläus ihn meinte, müßte er der Brevis des Tempus imperfectum cum prolatione maiori nicht zwei, sondern drei Tactus zuschreiben. Auch heißt es bei Michael Koswick, der Tactus der Prolatio maior zähle drei Minimen. „Similiter in his ⊙ ⊙ cum circa omnes voces ponuntur, non est augmentatio, sed perfecta simplex prolatio qua tres minimae tactu mensurantur.“[3] Setzt man voraus, daß die Prolatio maior um eine Minima länger als die Prolatio minor war, so ergibt sich als zweites „genus tactuum“ neben dem gewöhnlichen Tactus ein $^3/_2$-Tactus, der als Tactus inaequalis (mit doppelt so langer Positio als Elevatio) geschlagen wurde.

Um die Hypothese eines immer gleichen Tactus zu bewahren, könnte man einwenden, die Prolatio maior sei nur dann Tactuseinheit gewesen, wenn sie – wie im Mensurensystem des Ramis de Pareia – als Triole der Prolatio minor verstanden worden sei. Georg Rhaw erwähne zwar den Prolatio-maior-Tactus,

[1] A. a. O.
[2] *Tetrachordum Musices,* 1512, tractatus IV, cap. 6.
[3] *Compendiaria Musicae artis aeditio,* 1518, pars II, cap. 5.

bezeichne ihn aber als „Tactus integer", als unveränderten Tactus. „Si autem in singulis cantilenae partibus tale signum fixum fuerit, non est augmentatio, sed perfecta simpliciter prolatio, ubi tres minimas vel unam semibrevem integer tactus continebit"[1]. Doch kann erstens der Ausdruck „Tactus integer" nicht nur „unveränderter Tactus", sondern auch „Tactus des Integer valor notarum" bedeuten, also Tactus alla Semibreve im Unterschied zum Tactus der Augmentation (alla Minima) oder Diminution (alla Breve). Zweitens müßte, wenn der Einwand gelten soll, für Heydens Polemik gegen die „tria tactuum genera" eine andere Erklärung gefunden werden. Drittens gab es, wie noch gezeigt werden soll, um 1500 einen $^2/_3$-Taktus; und wenn man einen $^2/_3$-Tactus anerkennen muß, ist es sinnlos, einen $^3/_2$-Tactus zu leugnen, der sowohl – zusammen mit dem $^2/_3$-Tactus – Heydens Polemik verständlich macht als auch der normalen Bedeutung der Prolatio maior gerecht wird.

Zu den Mensuren des Tactus alla Minima zählt Adam von Fulda[2] auch die diminuierte Prolatio maior und zu den Mensuren des Tactus alla Semibreve auch das diminuierte Tempus perfectum. Daß er an einen doppelt so schnellen Tactus dachte, ist unwahrscheinlich, denn ein halbierter Tactus könnte auch für die Mensuren ○ 2 ⊂ 2 ¢ gelten, und der Tactus alla Breve würde überflüssig. Offenbar ist also eine geringere Beschleunigung des Tactus gemeint, und sie wurde von anderen Theoretikern als $^2/_3$-Tactus genauer bestimmt: Von der Semiditas, der Halbierung, wurde die Diminutio als Verkürzung um ein Drittel unterschieden. Verwirrend wirkt allerdings, daß von manchen die Ziffer 2 als Zeichen der Semiditas und der Querstrich als Zeichen der Diminutio erklärt wird, von anderen aber umgekehrt der Querstrich als Zeichen der Semiditas und die Ziffer 2 als Zeichen der Diminutio. Nach Guilelmus Monachus bedeutet der Querstrich immer eine Halbierung, während die Ziffer 2 als Semiditas, aber auch als Diminutio verstanden werden könne. „Omnia autem ista signa quatuor sunt per medium, scilicet hec: ⊕ ⊕ ⊕ ¢."[3] „2 vero (denotat) medium sive diminutionem de tertia parte signati"[4].

Der Anonymus 12 kennt eine Semiditas des Tempus perfectum und des Tempus imperfectum und eine Diminutio des Tempus perfectum und der Prolatio maior. Die Prolatio maior nennt er Prolatio perfecta; der Zusatz „maior" besagt, daß die Prolatio als Augmentation gilt, der Zusatz „brevior" oder „minor", daß sie nicht als Augmentation zu verstehen ist. „Et additur quintum quod vocatur signum divisionis: ⊕ ¢. Et talis cantus cantatur cito sive brevis pro semibrevi, semibrevis pro minima, longa pro brevi". „Semiditas est alicuius cantus medietatis ablatio et habet fieri in tempore imperfecto minoris prolationis imperfecte. Diminutio est alicuius cantus tertio eius partis ablatio. Et

[1] A.a.O., fol. D 2.
[2] GS III, 362; vgl. oben S. 31.
[3] CS III, 274.
[4] Ebenda S. 275.

habet fieri in tempore perfecto tam prolationis perfecte quam imperfecte. Similiter in tempore imperfecto non brevioris, sed maioris prolationis etiam tam perfecte quam imperfecte"[1]. Sofern der Ausdruck „Prolatio maior" ausschließlich eine Augmentation im Verhältnis 2:1 bedeutet, ist die Mensurbezeichnung „Tempus imperfectum cum maiori prolatione imperfecta" unverständlich, denn die zweizeitige Prolatio wurde nicht als Augmentation verwendet. Wenn aber der Anonymus mit dem Terminus „Prolatio maior" eine geringere Verlangsamung meint, so wird eine Verlangsamung der Prolatio imperfecta zur Prolatio maior imperfecta (um ungefähr ein Drittel) durch die Beschleunigung zur Prolatio maior imperfecta diminuta (um ein Drittel) wieder aufgehoben. Der Anonymus scheint an ein doppeltes Zeitmaß des Tempus imperfectum zu denken, an ein langsames ⊂ (alla Semibreve) und ¢ (alla Breve) gegenüber einem rascheren ⊂ (alla Semibreve) und ¢ (alla Breve). Er könnte das langsame ¢, die diminuierte Prolatio maior imperfecta, als Semiditas des langsamen oder als Diminutio des rascheren ⊂ beschreiben, verwirrt aber die Zeitmaße und erklärt das langsame ¢ irrig als Diminutio des langsamen ⊂.

Die Hypothese eines doppelten Zeitmaßes des Tempus imperfectum ist schwach begründet; die einzigen Stützen außer dem Anonymus 12 sind die Tabelle des Cochläus, die Deutung des Zeichens ○ als Proportion 4:3[2] und die Diminutionstheorie Georg Rhaws. Sowohl der Querstrich als auch die Ziffer 2 bedeuten nach Rhaw eine Halbierung der Zeitwerte, aber nur in Simultanverbindungen des Tempus diminutum mit dem Tempus non diminutum. „Per haec signa ○ 2 ⊂ 2 duae namque semibreves sic uno tactu metiuntur in una cantus parte, quando unica tactum perficit in altera parte, signo non diminuto per virgulam scindentem aut numerum appositum."[3] Sonst, also in der Aufeinanderfolge der Mensuren, aber werde durch die Diminution nur „irgendein" Teil weggenommen. „In huiusmodi Signis ⊕ ¢ ○ 2 ⊂ 2 aliqua mensurae pars adimitur."[4] Der Tactus soll in einem Tempus diminutum entweder dieselben Noten (Semibreven) umfassen wie im Tempus non diminutum, aber rascher geschlagen werden, oder der Tactus alla Semibreve soll durch den Tactus alla Breve ersetzt werden, so daß er zwei Tactuseinheiten zählt. „Hinc est quod in ipsis vel notae velocius tangi debent, vel semper duo tactus accipi pro uno". Die Alternative zwischen alla Semibreve und alla Breve ist nur dann sinnvoll, wenn das Tempus diminutum nicht doppelt so schnell, sondern um ungefähr ein Drittel rascher als das Tempus non diminutum gesungen wird. Und da Rhaw von der Diminution beider Tempora, nicht nur des Tempus perfectum spricht, gilt der $^2/_3$- oder $^4/_3$-Tactus (alla Semibreve oder alla Breve), wenn er gemeint ist, auch im Tempus imperfectum diminutum.

---

[1] CS III 492 u. 483.
[2] Vgl. oben S. 32 und S. 29.
[3] A. a. O., fol. D 4.
[4] A. a. O., fol. G 4.

Gegen die Interpretation der Diminutio als $^2/_3$-Tactus sind zwei Einwände möglich. Nach C. Sachs ist mit Ausdrücken wie „diminutio de tertia parte" und „ tertio eius partis ablatio" keine Verkürzung um ein Drittel, sondern eine Dreiteilung gemeint. „The diminution followed the ratio 3:1"[1]. Der einzige Theoretiker aber, der eindeutig von einer Dreiteilung des Tempus perfectum durch die Diminution spricht, ist Johannes Zanger. „Verum hoc praeterea observandum, quod cum notis pausisque diminutione, dimidia quantitas auferatur, saepe probatos musicos ternariae quantitatis respectu proportionem triplam eodem signo temporis diminuto repraesentasse"[2]. Erstens ist Zanger ein zu später Zeuge; er hat offenbar die älteren Theoretiker mißverstanden, weil er den $^2/_3$-Tactus, der um 1520 außer Geltung kam[3], nicht mehr kannte. Zweitens würde eine Gleichsetzung des Tempus perfectum diminutum mit der Proportio tripla der kompositorischen Praxis kaum gerecht. Drittens spricht Melchior Schamppecher in Nicolaus Wollicks *Opus aureum* unmißverständlich von einer Verkürzung um ein Drittel und einem rascheren Tactus. „Diminutio fit in tempore perfecto quando circulus dividitur per tractum ut hic ⦶. Ibi enim solummodo tertia pars notarum aufertur. Vult enim cantum in tali signo modicum velocius tangi debere quam in illo"[4]. An Schamppechers Formulierung aber kann ein zweiter Einwand anknüpfen. Um den $^2/_3$-Tactus zu vermeiden und an der These eines unveränderlichen Tactus festzuhalten, könnte man sagen, ⦶ sei als Zeichen eines diminuierten Modus minor perfectus cum tempore imperfecto zu verstehen; mit dem rascheren Zeitmaß sei die Reduktion des Modus auf die Zeitdauer des Tempus gemeint, mit der Verkürzung um ein Drittel der Zeitwert der Brevis, die im Tempus perfectum dreizeitig sei und im Modus minor perfectus cum tempore imperfecto zweizeitig werde. Nach Michael Koswick und Johannes Cochläus aber bleibt bei der Diminution des Tempus perfectum die Dreizeitigkeit der Brevis – die Perfectio – erhalten. „Tactus diminutionis quo certa pars mensure aufertur, fit per virgulam circulum integrum dividentem, hoc modo ⦶ quo nihil de perfectione aufertur, sed solum...[5] tactum esse debere velocior. Quidam et hoc addunt ⦶ signum diminutionis cum augmentatione"[6]. „In diminutione namque non notularum numerus minuitur (manet enim signum perfectionis) sed tertia mensurae pars adimitur. Velocior namque sic est tactus quam si virgula circulum non intersecet, quamvis utrobique idem sit notularum valor et ternaria perfectio"[7]. Durch einen $^2/_3$- oder $^3/_2$-Tactus wurde, wie die Formulierung „idem sit notarum valor" bezeugt, der Integer valor der Noten nicht betroffen. Der Terminus Integer valor bezeichnet also

[1] A.a.O., S. 209.
[2] A.a.O., fol. K 5 v.
[3] Vgl. unten S. 36.
[4] *Opus aureum,* 1501, pars III, cap. 3.
[5] Unleserliche Abbreviatur.
[6] Michael Koswick, a.a.O., pars II, cap. 5.
[7] Johannes Cochläus, a.a.O., tractatus IV, cap. 7.

keinen festen Zeitwert; eine Semibrevis verliert nur dann ihren Integer valor, wenn sie einer Brevis oder einer Minima gleichgesetzt wird, nicht aber durch eine geringe Beschleunigung oder Verlangsamung des Zeitmaßes.

5. Durch Sebald Heydens Theorem, das in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu allgemeiner Geltung kam, wurde der unveränderliche Tactus zum Maß aller Zeitwerte. „Quid est mensura musica? Est norma qua unius cuiusque notae ac pausae quantitas, pro signorum varietate, per tactum definitur“ [1]. Voraussetzung oder Folge der Reform waren die Verleugnung des $^2/_3$- und des $^3/_2$-Tactus, die Umdeutung der Perfectio (des Tempus oder der Prolatio) zur Proportio sesquialtera der Imperfectio und eine Veränderung des Proportionensystems.

Der $^2/_3$-Tactus des Tempus perfectum diminutum war ein nur schwaches Hindernis, denn die Unterscheidung zwischen Diminutio und Semiditas wurde schon um 1520 von den Theoretikern fallen gelassen. Andreas Ornitoparch und Martin Agricola erklären die Verkürzung des Tempus um ein Drittel als Verfahren der „Alten“, das in der geläuterten Kunstpraxis der Gegenwart außer Geltung gekommen sei. „Diminutio: ut veteres sensere: est tertie partis ab ipsa mensura abstractio. Sed recentiorum laudabilior est opinio ac verior, qui diminutionem a semiditate non discernant“ [2]. „Darümb wird also die helfft des schlags, wie itzund der brauch ist, und nicht wie die alten sagen, das dritteil, welches schwer ist, durch die virgel weggenomen“ [3]. Glarean bemerkt nur, daß „manche“ – also nicht alle – die Diminutio der Semiditas gleichsetzen [4]; und Gregor Faber meint noch 1552 gegen die Auffassung polemisieren zu müssen, daß das Tempus perfectum ein „Tempus integrum“ sei, also eine Mensur, die zwar einen rascheren Tactus fordert, aber am Integer valor der Noten nichts ändert. „Sunt tamen qui hoc signum integro tempori adscribunt. Verum errare eos facile iudicabit is, qui artis constitutionem ac certitudinem intelligit“ [5].

Heydens Tactustheorie bedeutet eine Verzerrung des Mensurbegriffs. Nur die Imperfectio soll als Valor essentialis, die Perfectio aber als „Überschreitung“ des „eigentlichen“ Notenwertes gelten. Der Name Perfectio wird zur leeren Formel. „Quot sunt mensurae species? Tres sunt in genere. Una est quae essentialem singularum notarum valorem, quem illae a primis artis huius inventoribus sibi tributum habent, mensurat. Haec in singulis gradibus imperfectis, excepto modo maiore imperfecto, locum habet, atque reliquarum duarum metron est, ad quod respiciendo intelligere possumus, quantum notae ac pausae in illis ab essentiali valore pro signorum figurarumque diversitate deficiant aut illum excedant. Quae est altera mensurae species? Est quae notis non simpliciter, sed aliquo modo affectis adscribitur, hoc est: quae essentiali notarum valori

[1] Gregor Faber, a.a.O., lib. II, cap. 1.

[2] Andreas Ornitoparch, *Musicae activae micrologus*, 1517, lib. II, cap. 8.

[3] Martin Agricola, *Musica figuralis*, 1532, cap. 12 (zit. nach E. Praetorius, *Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius*, Beihefte der IMG II 2, Leipzig 1905, S. 91).

[4] *Dodekachordon*, 1547, lib. III, cap. 8.

[5] A.a.O., lib. II, cap. 4.

dimidiam sui partem, perfectorum signorum ratione, adfert, atque ex unica sesquialteram facit et perfectam"[1]. Der Ausdruck Sesquialtera wird von Faber äquivok gebraucht; die Proportion $\frac{3}{2}$ gilt als Gleichung[2], in der Erklärung der Perfectio aber wird die Sesquialtera als Bruch verstanden.

Der unveränderliche Tactus, das Maß aller Notenwerte, erscheint in drei „Graden": als Minima in der Prolatio maior, als imperfekte Semibrevis im Tempus non diminutum, als imperfekte Brevis im Modus minor perfectus oder imperfectus cum tempore imperfecto. Grundeinheit des Tactus ist die imperfekte Semibrevis des Tempus non diminutum[3]; im Modus minor ist die Tactuseinheit augmentiert geschrieben und muß diminuiert gelesen werden, in der Prolatio maior ist sie diminuiert geschrieben und muß augmentiert gelesen werden. Eine Perfectio umfaßt entweder drei Tactus oder $^3/_2$ eines Tactus (Sesquitactus); im zweiten Fall ist der Tactus mit der Grenze der Mensur verschränkt. Der Ausdruck Sesquitactus bedeutet also nicht, daß der Tactus einer Perfectio um $\frac{1}{2}$ länger als der Tactus einer Imperfectio ist, sondern daß die Perfectio $^3/_2$ des unveränderlichen Tactus zählt. Die Mensur wird auf den Tactus, nicht der Tactus auf die Mensur bezogen.

Soll aber der Tactus als Maß der Mensuren gelten, so müssen Perfektionen, die $^3/_2$ eines Tactus zählen, als abgeleitete, sekundäre Mensuren erklärt werden können. Heyden bestimmt sie als Halbierungen von Perfektionen, die drei Tactus umfassen. Er kann also die ursprüngliche Prolatio maior nicht gelten lassen, sondern muß sie als Diminution einer Augmentation deuten. „Diminuta est, in qua geminae minimae, aut semibrevis imperfecta unico tactu, perfecta vero sesquitactu valent, sub his signis ⊕ ⊕"[4]. In Ockeghems Prolationenmesse vermißt er den Diminutionsstrich und glaubt an einen Schreiberirrtum. „Sed nos per errorem describentium id forte factum esse putamus, ut signa suam intersectionem non habeant". Er erwähnt zwar die Praxis, der Dreizeitigkeit der Prolatio maior durch einen $^3/_2$-Tactus gerecht zu werden, aber er verkennt und verwirft sie. Er deutet den $^3/_2$-Tactus als Tactus proportionatus statt als längeren Tactus, um einwenden zu können, daß die Prolatio maior als Triole der Prolatio minor mißverstanden werde. „Volunt enim, in prolatione maiori singulis proportionatis tactibus ternas minimas, aut sesqui semibrevem cantari oportere... Ego vero nondum video, quid pro tali assertione ex certe arte proferri possit... Siquidem hoc modo sub maiori prolatione ternae minimae non pluris appenduntur, quam in minori binae"[5].

[1] Gregor Faber, a. a. O., lib. II, cap. 1.

[2] A. a. O., lib. II, cap. 13: „Quid est sesquialtera proportio? Est quando tres minimae contra duas similes constituuntur, hoc est, quando tres minimae uno tactu valent".

[3] Gregor Faber, a. a. O., lib. II, cap. 3: „Semibrevis enim est mensura ac fundamentum omnium graduum, quo videlicet respiciendum est cantoribus, in diiudicandis figurarum temporibus ac valore".

[4] A. a. O., S. 67.

[5] A. a. O., S. 65.

Heydens Tactustheorie veränderte außer dem Mensurbegriff auch die Bedeutung der Proportionen. Nach der älteren Mensuraltheorie fordert die Proportion $\frac{3}{2}$, daß drei Notenwerte einer bestimmten Gattung die gleiche Zeitdauer haben sollen wie zuvor zwei Notenwerte derselben Gattung; ob mit der Ziffer 2 Semibreven oder Minimen gemeint sind, kann nur vom Notenbild abgelesen werden. In der Tactustheorie aber bildet die untere Ziffer der Proportion einen festen Zusammenhang mit der durch das Mensurzeichen bestimmten Tactuseinheit. Die Beziehung kann zweifach gedeutet werden.

a) Die untere Ziffer der Proportion bestimmt eine Anzahl von Teilen der Tactuseinheit. Die Zeichen ○ und ⊂ fordern den Tactus alla Semibreve, die Zeichen ϕ und ¢ dagegen den Tactus alla Breve. Im ersten Fall bedeutet die Ziffer 1 eine Semibrevis, die Ziffer 2 zwei Minimen, im zweiten Fall die Ziffer 1 eine Brevis, die Ziffer 2 zwei Semibreven; die Proportionen $\frac{3}{1}$ und $\frac{3}{2}$ besagen also im Tempus diminutum, daß eine Brevis durch drei Breven bzw. zwei Semibreven durch drei Semibreven ersetzt werden sollen, dagegen im Tempus non diminutum, daß drei Semibreven statt einer bzw. drei Minimen statt zwei einen Tactus ausfüllen sollen.

b) Die untere Ziffer der Proportion bestimmt eine Anzahl von Tactuseinheiten. Setzt das Zeichen ϕ oder ¢ den Tactus alla Breve fest, so bedeutet die Ziffer 2 der Proportion $\frac{3}{2}$ zwei Breven, und die Ziffer 3 fordert, daß die beiden Breven durch drei ersetzt werden sollen.

Die aus Heydens Tactusbegriff entwickelte Proportionstheorie läßt manche früheren Proportionen als irrig oder unverständlich erscheinen. Rhaw bestimmt die Sesquialtera als Proportion zwischen Minimen. „Quando tres minimae proferuntur contra duas eius signum est numerus ternarius positus contra binarium sic $\frac{3}{2}$“ [1]. Als Mensur verwendet er in dem folgenden Notenbeispiel das Tempus imperfectum diminutum. Nach der Tactustheorie ist die Mensur falsch gewählt, denn wenn $\frac{3}{2}$ eine Proportio sesquialtera zwischen Minimen bedeuten soll, fordert sie als Mensur das Tempus imperfectum (oder perfectum) non diminutum, weil die Minima die Hälfte des Tactus ausmachen muß.

Für Vincentio Lusitano, der Heydens Auffassung des Tactus teilt, wird eine einfache Proportion wie ϕ $\frac{4}{3}$ – die nichts anderes besagt, als daß die drei Semibreven des Tempus perfectum diminutum durch vier ersetzt werden sollen – zum schwierigen Problem. Eigentlich müsse der Proportio sesquitertia eine Proportio tripla oder eine Proportio sesquialtera vorausgehen, denn ein dreiteiliger Tactus könne nur dann durch einen vierteiligen ersetzt werden, wenn zuvor der zweiteilige, den das Mensurzeichen fordert, in einen dreiteiligen umgewandelt worden sei. Doch sei die Notationsmanier der „compositori antiqui“ kein allzu schlimmer Irrtum gewesen. Denn man könne sagen, daß in der Proportio sesquitertia ϕ $\frac{4}{3}$ die Ziffer 3 die Zahl der Tactus alla Breve bedeute und die Ziffer

[1] A. a. O., fol. L 3.

4 die Zahl der Breven, die drei Tactus ausfüllen sollen [1]. Lusitano muß also, um die Proportion ϕ $\frac{4}{3}$ erklären zu können, einerseits das Tempus perfectum diminutum (mit perfekter Brevis) als Modus minor perfectus cum tempore imperfecto (mit imperfekter Brevis) mißverstehen und andererseits die zweite Deutung der Proportionen voraussetzen, in der die untere Ziffer eine Anzahl von Tactuseinheiten (nicht von Teilen der Tactuseinheit) bestimmt. Daß mit der unteren Ziffer der Proportion ϕ $\frac{4}{3}$ drei Semibreven gemeint sind, die eine Mensur bilden, und nicht drei Tactuseinheiten, ist ihm unbekannt oder unverständlich. Er zweifelt nicht, daß die Proportionen immer auf den Tactus bezogen worden seien. Sein Irrtum aber zeigt, daß die Tactustheorie Sebald Heydens das ältere Mensuren- und Proportionensystem nicht erklärt, sondern ihm widerspricht.

---

[1] *Introduttione facilissima et novissima di Canto Fermo & Canto Figurato Contraponto semplice & in concerto*, Venedig 1558, fol. 10: „Nota che i compositori antichi... fatta la comparatione del $\frac{4}{3}$ vogliono che quattro brevi siano di valore de 3 brevi, & io gli dico che questo non é error grande perche el numero sotto posto dee far la relation o, del breve che ha fatto la battuta o, de i doi semibrevi o, de le 4 minime. Et volendo far la sesquitertia bisogna che habbia passato la tripla over sesquialtera, & allhora, dove passano 3 figure, passaranno 4, & questo in una battuta, & non altramente".

Struktur und Kompositionsverfahren in der Musik Palestrinas

von

REINHOLD SCHLÖTTERER

Gemeinhin gilt der Palestrinasatz als vollkommene Verwirklichung des Begriffs Polyphonie, der Verbindung verschiedener, möglichst selbständiger melodischer Linien zu einem mehrstimmigen Ganzen. Der klanglichen Komponente komme in einem so beschaffenen Satz nur zweitrangige Bedeutung zu, die entstehenden Klänge seien lediglich als Resultat zusammentreffender Melodien zu verstehen. Mit anderen Worten: Primär sei für die Polyphonie die melodische, „lineare" Gestaltung der einzelnen Stimme, sekundär dagegen seien die aus der Verbindung solcher Stimmen entstehenden Klänge und Klangfolgen. Der praktische Niederschlag dieser Vorstellung von Polyphonie findet sich in den üblichen Kontrapunktbüchern, die den Schüler lehren, melodisch selbständige Linien zu erfinden und zu kombinieren, in bezug auf die Zusammenklänge aber nur das Unmögliche zu vermeiden[1].

Der Begriff Polyphonie in der eben skizzierten Bedeutung wäre allerdings ganz undenkbar ohne den entsprechenden Gegenbegriff der Homophonie. Darunter wird zumeist der auf klanglichen Wirkungen beruhende Satz, vor allem der einer Melodiestimme und begleitender Nebenstimmen verstanden, bei dem im Gegensatz zur Polyphonie nicht alle Stimmen melodisches Gewicht haben. Die praktische Lehrmethode eines derartigen homophonen Satzes ist in zahlreichen Harmonielehren fixiert.

Diese das satztechnische Denken seit etwa dem 19. Jahrhundert beherrschende Vorstellung einer Alternative von Polyphonie und Homophonie[2] hat

---

[1] Als Beispiel seien zwei Definitionen aus Lehrbüchern zitiert: „Die Akkorde sind erst eine Folge einer gleichzeitigen Verbindung mehrerer melodisch-sangbar geführter Stimmen" (H. Bellermann, *Der Contrapunkt,* Berlin ²1877, S. IX). „It is necessary to approach Palestrina's technique from the linear view-point, and to regard the synthesis of the lines not as a preconceived harmonic basis for the counterpoint but as the outcome of the linear weaving of the strands" (H. K. Andrews, *An Introduction to the Technique of Palestrina,* London 1958, S. 62).

[2] Die Unterscheidung von homophonischer und polyphonischer Schreibart im angeführten Sinn findet sich (erstmalig?) bei H. Chr. Koch, *Musikal. Lexikon,* Frankfurt 1802.

im 16. Jahrhundert keine Entsprechung: Die satztechnischen Abhandlungen kennen nur den Begriff des Kontrapunkts und der Komposition, der alle Kompositionsverfahren in sich begreift. Deshalb ist es abwegig und irreführend, den Satz Palestrinas mit dem Maßstab des modernen Polyphoniebegriffs erfassen zu wollen; vielmehr muß die Frage nach Struktur und Kompositionsverfahren der Musik Palestrinas unabhängig von späteren Vorstellungen kritisch gestellt und erörtert werden. Es ist zu untersuchen, welche musikalische Idee und welche satztechnische Praxis im späteren 16. Jahrhundert und speziell bei Palestrina hinter den Begriffen *contrapunctus* und *compositio* steht.

Zuvor jedoch noch eine allgemeine methodische Bemerkung: Musikalischer Satz wird zumeist nur als fertiges Resultat, wie es in der schriftlichen Fixierung vorliegt, behandelt, wogegen der Prozeß, der zu dem Resultat führte, weithin übergangen wird. Man erfaßt damit aber nur das äußere, statische Erscheinungsbild des Satzes, nicht aber die entscheidende dynamische Seite der Satztechnik, das eigentliche Verfahren des Komponierens. Entscheidend ist beispielsweise nicht, daß an einer beliebigen Stelle etwa ein Dreiklang steht, sondern auf Grund welches satztechnischen Verfahrens dieser Dreiklang entsteht. Nicht allein das Notenbild des Satzes, sondern das Entstehen von Satz muß Gegenstand der Forschung sein. Weil nun zwar nicht diese Verfahren, wohl aber Satzweisen als schriftliche Fixierung überliefert sind, muß versucht werden, ihr Entstehen, handwerklich und historisch, zurückzuverfolgen. Für die Bewältigung dieser Aufgabe sind zwei Ansatzpunkte von Bedeutung: einerseits Hinweise über das Komponieren in den Musiktraktaten, zum anderen Untersuchung der Satzstruktur unter dem besonderen Aspekt des satztechnischen Verfahrens.

Die zentrale, alle wichtigen Probleme des Palestrinasatzes[1] umschließende Frage richtet sich auf die Gesamtkonzeption: Konzipierte Palestrina Musik sofort als mehrstimmigen Komplex oder entstand dieser Komplex durch sukzessives, intervallmäßiges Erfinden und Zusammenfügen einzelner Stimmen? Das erste Verfahren bestünde also in dem Aufteilen eines Ganzen in ein Gewebe mehrerer Stimmen, im zweiten würde dieses Ganze erst durch Summation verschiedener Stimmen erreicht. In der handwerklichen Praxis würde das bedeuten, daß man entweder schrittweise vorgehend den ganzen Satz komponiert oder daß man größere Abschnitte einer Stimme erfindet bzw. als cantus firmus übernimmt, und dann, entsprechend der Stimmenzahl, mehrmals hintereinander weitere Stimmen dazusetzt.

---

[1] Die Bedeutung der Tonart für die Satzstruktur behandelt in grundlegender Weise S. Hermelink, *Dispositiones Modorum, Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen,* München 1960 (Münchner Veröffentl. z. Musikgesch., Bd. 4). Deshalb kann hier auf eine Erörterung dieser Seite des Komponierens verzichtet werden.

In den Musiktraktaten von Aron und Zarlino[1] sind beide Möglichkeiten für die Komposition berücksichtigt. Aron sieht in dem gleichzeitigen Setzen aller Stimmen das modernere, aber auch schwierigere Verfahren, weshalb er dem Anfänger zugesteht, zunächst mit der sukzessiven Methode Erfahrungen zu sammeln und dann erst in der genannten Weise vorzugehen. Zarlino widmet der Beschreibung des gleichzeitigen Komponierens nur wenig Raum, unterscheidet die Verfahren auch nicht in bezug auf die Zeit ihrer Anwendung (modern oder herkömmlich), sucht vielmehr – durch Verwendung des Begriffs sogetto in beiden Fällen – das Gemeinsame der verschiedenen Möglichkeiten zu betonen.

Sicher ist also, daß das 16. Jahrhundert beide Arten des Komponierens kannte[2], zu klären bleibt aber, ob und in welcher Weise diese verschiedenen Verfahren auch die Satzstruktur bestimmen.

Der Zusammenhang von sukzessivem Verfahren und daraus resultierender Struktur kann eindeutig am c. f.-Satz beobachtet werden[3]. Dort ist eine Stimme primär gegeben, von der die anderen Stimmen abhängig, auf die sie bezogen sind. Die Art der Bindung kann dabei verschieden sein, entscheidend ist immer, daß der c. f. Voraussetzung für den ganzen Satz ist, daß alle Stimmen von dem c. f. abgeleitet werden. Die Komposition ist also stets einseitig auf den c. f. zentriert.

Drei satztechnische Verfahren können diesen Zusammenhang herstellen: 1. Jede zum c. f. gesetzte Stimme ist nur in Beziehung zum c. f. gebracht, die Beziehung der Zusatzstimmen untereinander ist dann gleichgültig. 2. Nur die erste, intervallmäßig zum c. f. komponierte Stimme bezieht sich auf den c. f. allein, die zweite geht von dem zwischen c. f. und erster Stimme gebildeten Satz aus, die dritte Stimme hat mit c. f., erster und zweiter komponierter Stimme zu rechnen usw[4]. 3. Der c. f. dient als Grundlage einer simultan zu konzipierenden Komposition, d. h. alle Stimmen werden zusammen in bezug auf den c. f. entworfen[5].

Es dürfte nun unmittelbar einleuchtend sein, daß und wie diesen unter-

---

[1] P. Aron, *Toscanello in Musica,* II/16: „Onde gli moderni in questo meglio hanno considerato, . . . perche considerano insieme tutte le parti . . .“ Die ganze Stelle auch bei H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie,* Berlin [2]1920, S. 352 f. G. Zarlino, *Ist. harm.* III/26: „. . . cavera una parte dall'altra; et andrà facendo insieme la Compositione.“ Vgl. zu dieser Stelle H. Zenck, *Zarlinos „Istitutioni harmoniche“ als Quelle zur Musikanschauung der ital. Renaissance,* ZfMw. XII, 1929/30, S. 542.

[2] Das Nebeneinander beider Verfahren ist bereits im Mittelalter erkennbar.

[3] Den Zusammenhang von c. f. und Klanggestaltung beleuchtet B. Meier, *Die Harmonik im Cantus-firmus-haltigen Satz des 15. Jhs.,* AfMw. IX, 1952, S. 27–44.

[4] Diese Satzarten sind behandelt bei E. Apfel, *Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jh.,* AfMw. XII, 1955, S. 297–313.

[5] Für diese Satzart gelten im wesentlichen die Merkmale des simultanen Verfahrens.

schiedlichen Verfahren notwendig eine ganz bestimmte Satzstruktur entspricht, weshalb das jeweilige Verfahren unschwer aus der Struktur abzulesen ist: Im 1. Fall kann das besondere Verhalten der Zusatzstimmen untereinander (z. B. ungewöhnliche Parallelen), im 2. Fall die Existenz eines zweistimmigen Gerüstsatzes als Kriterium dienen. Für den 3. Fall ist gerade das Fehlen eines solchen Gerüstsatzes charakteristisch.

Als Beispiel für den 2. Fall sei nur die Chanson *Dont vient ce la* von Claudin de Sermisy kurz beschrieben[1]: Der c. f. liegt in der Oberstimme, der Tenor bildet mit ihm einen, hier ganz auf Sexten beruhenden Gerüstsatz, auf den sich Contratenor bassus und altus (in dieser Reihenfolge komponiert) beziehen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Stimme mit der strengsten Bindung an den c. f., hier der in Sextkopplung verlaufende Tenor, als erste konzipiert sein muß und daß wiederum der Contratenor altus den Contratenor bassus voraussetzt.

Die Kriterien, die den sukzessiven Bau eines c. f.-Satzes erkennen ließen, können nun ohne weiteres allgemein für jede im sukzessiven Verfahren entstandene Komposition gelten. Denn es ist für das Verfahren gleichgültig, ob eine Stimme als c. f. übernommen wird oder ob sie zuerst erfunden und dann gleichsam als c. f. behandelt wird. So kann auch der Satz Palestrinas unter Berücksichtigung der bisherigen Überlegungen auf Merkmale des sukzessiven Verfahrens hin untersucht werden.

Das Ergebnis sei vorläufig kurz skizziert: An zahlreichen einzelnen Stellen finden sich zwar ähnliche und gleiche Fortschreitungen, wie sie am c. f.-Satz beobachtet werden können. Aber nirgends ist eine ganze Stimme oder auch nur ein längerer Abschnitt einer Stimme durchgängig nach den Prinzipien einer Sukzessivstimme gebaut. Damit scheiden die Kategorien des sukzessiven Verfahrens für ein Verstehen jedenfalls des Satzganzen aus. Ohne ein Verstehen des Satzganzen ist aber auch die Interpretation von Einzelstellen nicht möglich. Denn das einzelne dient nur der Verwirklichung eines Ganzen. Um Komposition und Kontrapunkt bei Palestrina zu erfassen, muß deshalb von den allgemeinen, scheinbar selbstverständlichen Gegebenheiten seiner Musik ausgegangen werden.

Palestrina komponiert immer für einen Komplex von vier (in Unterabschnitten auch drei) oder mehr an Sprache gebundenen Stimmen. Sprache kann dabei als gemeinsames, syllabisches Deklamieren aller beteiligten Stimmen (contrapunctus simplex) oder als in den verschiedenen Stimmen nicht gleichzeitiges, teils syllabisches, teils melismatisch gedehntes Deklamieren

[1] Ed. F. Commer, *Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVI^i*, Bd. XII, Berlin o. J., S. 16. Es muß dem Leser zugemutet werden, die genannten Ausgaben heranzuziehen, da kurze Notenbeispiele für das behandelte Problem nichts besagen würden. – Der historische Aspekt dieser Satztechnik, etwa Zusammenhang mit Fauxbourdon, Aufteilung des einen Contratenors in zwei verschiedene Stimmen usw., sei nur nebenbei erwähnt.

(contrapunctus diminutus) verwirklicht werden. Das nicht gemeinsame Deklamieren der Stimmen ist meist durch das kontrapunktische Verfahren der Imitation bedingt. Die unterschiedliche Anwendung der beiden Deklamationstypen hängt von gattungsmäßigen Voraussetzungen ab (z. B. zeigt das Kyrie stets imitierenden Satz, das Credo zumindest abschnittsweise contrapunctus simplex). Neben dem Vortrag von Sprache als Musik bewirkt die Komposition auch die Gliederung des Textes in sinnvolle Abschnitte.

Der Bau der einzelnen Stimme wie des ganzen Satzes unterliegt dementsprechend nicht nur den Regeln des Kontrapunkts, sondern ebenso auch den Bedingungen der Gattung[1], der Sprachdeklamation und -gliederung. Als Beispiel dafür, wie als Ausgangspunkt weiterer Überlegungen, sei Palestrinas Motette *Dies sanctificatus* herangezogen[2].

Zugrunde liegt der Alleluiavers zur dritten Weihnachtsmesse, der mit dem Ostergraduale *Haec dies* verbunden ist. Die melodische Fassung des gregorianischen Chorals läßt Palestrina weithin unberücksichtigt[3]. Die Komposition ist in motettischer Weise gegliedert: *Dies sanctificatus illuxit nobis / venite gentes / et adorate Dominum / quia hodie descendit lux magna in terris / haec dies quam fecit Dominus / Exsultemus et laetemur in ea.* Die einzelnen Abschnitte bilden jeweils eine in sich geschlossene, kontrapunktisch einheitliche Zelle; die verschiedenen Zellen werden durch bestimmte kontrapunktische Mittel so ineinandergefügt, daß als übergeordnete Einheit die Motette entsteht. Vom Entstehen der Komposition her gesehen heißt das also, daß dem Musiker, der eine Motette konzipiert, die Aufgabe gestellt ist, mit dem Verfahren des Kontrapunkts den Zusammenhang innerhalb des einzelnen Abschnitts und innerhalb der ganzen Motette zu organisieren.

Der erste Abschnitt *(Dies sanctificatus illuxit nobis)* ist in der kontrapunktischen Technik der paarigen Imitation gebaut, d. h. die beiden Oberstimmen werden zuerst als Kanon gearbeitet, der dann von den Unterstimmen notengetreu eine Oktave tiefer wiederholt wird, während die Oberstimmen zunächst frei weiterlaufen[4], sodann aber nochmals den Imitationsanfang aufgreifen und damit den Abschnitt schließen.

Venite gentes ist als eine dichte Folge von Vorhalten (4–3 und 7–6) komponiert. Diese Vorhalte sind aber nirgends etwas bloß Zusätzliches, sie sind die

---

[1] Hier darf auch daran erinnert werden, daß eine große Anzahl von Kompositionen PALESTRINAS nicht frei komponiert sind, sondern auf einstimmige (Verfahren der Paraphrase) oder mehrstimmige (Verfahren der Parodie) Vorlagen zurückgehen. Wenige Kompositionen beruhen auf c. f. Ein prinzipieller Unterschied der Satztechnik gegenüber den freien Kompositionen besteht allerdings nicht.

[2] GA Bd. V, S. 3 ff.; *Le opere complete,* ed. R. CASIMIRI, Bd. III, S. 1 ff. Vollständig abgedruckt auch bei K. JEPPESEN, *Kontrapunkt,* S. 200 ff., und A. T. MERRITT, *Sixteenth-Century Polyphony,* Cambridge (Mass.) 1949, S. 186 ff.

[3] Nur bei *Haec dies* beruht die Imitation auf der Choralvorlage.

[4] Diese Oberstimmen setzen zunächst als lediglich sukzessive Zusatzstimmen ein.

eigentliche Substanz der Stelle. Auch das soggetto (zuerst im Baß) ist von vorneherein auf die Struktur des Ganzen hin angelegt.

Den Schluß, *Exsultemus et laetemur in ea*, bestimmt das in Dreiermensur verwendete Verfahren des contrapunctus simplex. Die syllabische, rhythmisch straff gegliederte Deklamation und die einfachen klanglichen Verhältnisse bewirken hier eine besonders deutliche Geschlossenheit.

Die satztechnische Konzeption der übrigen Abschnitte ist in gleicher Weise klar erkennbar, deshalb kann auf ihre Darstellung verzichtet werden. Wichtiger ist es, jetzt das Kernproblem zu betrachten: Welches Kompositionsverfahren vermag solchen Zusammenhang zu konstituieren; welche kontrapunktische Feinstruktur ist dem Palestrinasatz zu eigen?

Daß nirgends eine ganze Stimme oder ein längerer Abschnitt einer Stimme Merkmale einer Sukzessivstimme zeigt, wurde oben bereits gesagt. Aber auch kurze Stellen, die auf den ersten Blick von einem zweistimmigen Gerüstsatz aus gebaut scheinen, verraten bei genauer Betrachtung rasch den umfassenderen Zusammenhang. Am Schluß der ersten Imitation von *Dies sanctificatus* (Takt 16/17) findet sich beispielsweise zwischen den Mittelstimmen ein selbständig vorstellbares zweistimmiges Gerüst, das in eine Sext-Oktav-Klausel mündet. Ist das der Kern des Satzes, der durch Nebenstimmen erweitert wurde? Dagegen sprechen manche Argumente: Einmal ist die Oberstimme gerade hier Trägerin des wichtigen Imitationsabschlusses, zum anderen setzt die Oberstimme die Unterstimme voraus (ohne die Unterstimme ergäbe sich eine falsche Quarte), schließlich läuft in den Unterstimmen während der Kadenz die paarige Imitation aus, was ein gegenüber den Mittelstimmen keineswegs sekundärer Vorgang ist. Keine der Stimmen im vierstimmigen Satz hat hier also einen Vorrang, gerade das Zusammenspiel der Stimmen prägt eine derartige Stelle. Diese Art von Satz kann verallgemeinernd so von der im sukzessiven Verfahren entstandenen Art abgehoben werden, daß sich nicht einzelne Stimmen herauslösen lassen, die in der Komposition den übrigen vorausgingen, daß also die Beziehung der einzelnen Stimmen nicht unter der Kategorie von Ursache und Folge, sondern nur unter der eines wechselseitigen Sich-Bedingens verstanden werden kann. Dabei ist nicht entscheidend, ob einzelne Stimmen oder Stimmpaare (vor allem bei Kadenzen) auch für sich allein bestehend gedacht werden könnten, sondern nur, ob die anderen, kaum selbständig vorstellbaren Stimmen oder Stimmpaare lediglich Ergänzung zu diesen ersteren oder aber ihnen in der Bedeutung für den ganzen Satz gleichgeordnet sind.

Die Gültigkeit dieser Formulierung kann leicht an weiteren Stellen der herangezogenen Motette geprüft werden. Bei *venite gentes* etwa sind alle Stimmen völlig gleichmäßig an dem musikalischen Geschehen beteiligt, die einzelnen Stimmen oder einzelne Stimmgruppierungen sind nur aus dem Zusammenhang des Ganzen verständlich. Auch bei *quia hodie* oder bei *Exsul-*

temus usw. kann die geschlossene Konzeption der Vierstimmigkeit wohl kaum in Frage gestellt werden. Ein sukzessives Verfahren könnte wohl einseitige, aber niemals derartig wechselseitige, von der Vorstellung des Ganzen ausgehende Beziehungen der Stimmen herstellen.

Die Annahme eines simultanen Kompositionsverfahrens und entsprechender Satzstruktur bei Palestrina kann jedoch nur als Zwischenergebnis, nicht aber als hinreichende Klärung der allgemeinen kompositionstechnischen Probleme befriedigen. Die grundlegenden musikalischen Voraussetzungen, die hinter den verschiedenen Verfahren stehen, sind noch herauszuarbeiten.

In der sukzessiven Komposition bildet immer die einzelne Stimme bzw. der einzelne Ton den Ausgangspunkt. Der Akt des Komponierens besteht im Ausbauen der einstimmigen Vorlage zur Dimension der Mehrstimmigkeit durch eine stufenweise Vervielfachung der Einstimmigkeit. Das Medium, das den Übergang von der Einstimmigkeit zur Zweistimmigkeit, von der Zwei- zur Dreistimmigkeit usw. regelt, ist das Intervall. Das Zusammenklingen von zwei und mehr Tönen ist also ein Ergebnis, eine auf Grund einfacher Konsonanzverhältnisse mögliche Summation. Der Musiker muß das Verfahren des Addierens, d. h. die Gesetze der Intervalle und Intervallfortschreitungen, beherrschen, er muß dieses Verfahren auf alle gegebenen Töne der Primärstimme anwenden, um Komposition zu schaffen. Die Struktur solcher Kompositionen wird am besten durch die Bezeichnung „intervallischer Satz" getroffen.

Im Gegensatz zum sukzessiv-intervallischen Satz beruht der Satz Palestrinas, wie oben angedeutet wurde, auf der Wechselbeziehung zwischen den Stimmen, d. h. es gibt keine festen Punkte, von denen aus der Satz konstruiert wird, an denen der Satz gleichsam hängt; die Stimmen müssen von vornherein als komplexer Zusammenhang formuliert werden. Auch hier ist ein Medium nötig, das diesen Zusammenhang trägt. Da der Satz Palestrinas, von Imitationsanfängen abgesehen, mindestens dreistimmig, im allgemeinen aber vier- und mehrstimmig ist, kann das Medium keinesfalls ein nur zwei Töne umfassendes Intervall, sondern nur eine aus wenigstens drei Elementen bestehende Einheit, ein Klang sein. Der Klang ist also nicht Ergebnis, wie im intervallischen Satz, sondern Voraussetzung der Komposition.

Diese jedenfalls den konservativen Ansichten über den Palestrina-Kontrapunkt widersprechende Behauptung bedarf weiterer Fundierung. Daß dem 16. Jahrhundert das Phänomen der Einheit des Klangs als Grundlage des Satzes allgemein bekannt war, beweisen viele, häufig als sekundär übergangene Gattungen der Musik, z. B. die Falsibordoni, die Laude oder die Villanellen. Wer diese Erscheinungen mit dem Maßstab des Intervallischen messen wollte, anstatt ihre primäre Klanglichkeit anzuerkennen, dürfte wohl kaum der musikalischen Wirklichkeit gerecht werden. Die weitverbreitete Improvisation von Falsibordoni zu gegebenen Psalmtexten und Antiphonen wäre ohne die Voraussetzung des Klanges sicher undenkbar. Auch der unmittelbare Eindruck beim

Erklingen von Musik Palestrinas bezeugt nachdrücklich die klangliche Grundlage des Satzes, man denke nur an die *Missa Papae Marcelli* oder an die *Missa Aeterna Christi munera*, an die Motetten *Sicut cervus* oder *Dies sanctificatus*. Der klangliche Bau vor allem der oben genannten Gattungen, aber auch teilweise bei einzelnen Abschnitten in Kompositionen Palestrinas wird im musikwissenschaftlichen Schrifttum oft zugestanden[1], wobei man diese Satzart als „homophon" im Gegensatz zum linear gedachten „polyphonen Stil" bezeichnet. Damit wird für das 16. Jahrhundert ein Dualismus der „Stile" (akkordlich-linear) behauptet, der aber nur scheinbar besteht. Doch darüber später!

Zunächst ist es noch wichtig, den Begriff des Klangs in seiner Anwendung auf das 16. Jahrhundert zu präzisieren. Vor allem muß der Begriff des Klangs streng vom Begriff des Akkords geschieden werden: Klang bedeutet nur den für sich genommenen, unveränderlichen Dreiklang, wogegen der Begriff Akkord Theorie und Praxis der Umkehrungen und des funktional-tonalen Systems impliziert. Davon kann selbstverständlich im 16. Jahrhundert keine Rede sein. Es soll auch noch, um Mißverständnissen vorzubeugen, betont werden, daß die Klänge nicht den Palestrinasatz ausmachen, ihn noch nicht prägen, sondern daß sie seine Voraussetzung sind, daß sie ihn ermöglichen, ihn tragen. Der Klang erfüllt im Satz zwei wichtige Funktionen: 1. Er bildet den Bezugspol für den oben beschriebenen wechselseitigen Zusammenhang der Stimmen und damit auch den Bezugspol der Dissonanzen. Der Klang erlaubt uns, die Vielzahl der Stimmen als Einheit aufzufassen. 2. Wenn ein bestimmter Klang als Bezugspol erhalten bleibt, während die Stimmen sich bewegen, oder wenn ein Klang in kurzen Abständen wiederholt wird, trägt er auch mit am Zusammenhang in der zeitlich horizontalen Dimension[2]. Feste Folgen von Klängen (hier schematisch als V–I, V–VI und V–IV bezeichnet) bilden an Kadenzstellen das übliche Mittel zur Gliederung in Abschnitte oder zum Schließen einer Komposition (nur V–I, eventuell mit angehängtem Plagalschluß). Aber alle diese klanglichen Funktionen sind nur als Unterbau, als Grundschicht des Satzes wirksam, erst der kontrapunktische Bau über diesem Fundament ist im Sinne des 16. Jahrhunderts kunstvolle Musik.

Damit kehren die Überlegungen wieder zum Ausgangspunkt, zum Problem von Polyphonie und Homophonie zurück. Ist diese Alternative sinnvoll, trifft dieser Dualismus ein Grundphänomen musikalischer Komposition[3]? Trifft er,

---

[1] Vgl. etwa K. Jeppesen, Artikel *Laude*, MGG VIII, Sp. 317, oder O. Ursprung, *Die katholische Kirchenmusik*, Potsdam 1931, S. 180.

[2] Siehe z. B. GA V, S. 148 ff., Motette *Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum:* Der ganze Anfang bildet einen großen, auf den F-Klang zentrierten Zusammenhang.

[3] Es handelt sich bei diesen Begriffen unseres Erachtens um eine Hypostasierung der Lehrdisziplinen Kontrapunkt und Harmonielehre (Generalbaß), die zum Verstehen von Musik nicht beiträgt.

nur das sei hiermit zur Diskussion gestellt, Struktur und Kompositionsverfahren in der Musik Palestrinas? Wer für Palestrina ein isoliertes Nebeneinander von linearen und akkordlichen Prinzipien annimmt, die abschnittsweise eine polyphone, gemischt polyphon-homophone oder homophone Struktur verursachen, der setzt voraus, was erst zu beweisen wäre, daß nämlich dem 16. Jahrhundert eine abstrakte Unterscheidung von harmonischen und linearen Phänomenen möglich war. Dieses Denken in Abstraktionen ist zwar recht typisch für unsere Zeit, im 16. Jahrhundert aber unvorstellbar. Mit anderen Worten: Die Alternative von Klanglichem und Melodischem existiert im 16. Jahrhundert nicht. Klänge können nur in stimmiger Formulierung entstehen, die stimmige Formulierung wiederum verlangt das verbindliche Bezugssystem der Klänge und der Tonart. Der Komponist arbeitet nicht mit den abstrakten Kategorien des Klanglichen und Melodischen, sondern nur mit dem konkreten System des Kontrapunkts, in dem alle, für uns heute verschiedenen Aspekte, identisch sind. In diesem umfassenden Begriff von Kontrapunkt sind alle kompositionstechnischen Möglichkeiten Palestrinas enthalten. Die Differenzierbarkeit des Kontrapunkts liegt deshalb nicht in der verschiedenartigen Ausgangsposition von Klang und Linie, sondern im rhythmisch-metrisch-deklamatorischen Bereich, für den das 16. Jahrhundert die Unterscheidung von contrapunctus simplex und contrapunctus diminutus oder floridus verwendet. Von da aus gesehen liegt es immerhin noch näher, die musikalische Struktur als Rhythmus zu erfassen, wie R. O. Morris[1], obwohl auch dies eine unzulässige Abstraktion ist.

Die übliche Vorstellung von Polyphonie basiert auf einem absolut genommenen Melodieideal, auf einem vom Satz isolierten Melodiebegriff[2]. Man beschreibt die der einzelnen Linie innewohnenden ästhetischen Qualitäten und zeigt die Bauprinzipien einer derartigen Melodie. Im gleichzeitigen Erklingen mehrerer so gebauter und ästhetisch schöner Melodien liege dann das Wesen der Polyphonie. Diese Beschreibung und die dahintersteckende Anschauung von der handwerklichen und historischen Genetik des Satzes geht vom Einzelnen, der Linie, aus und führt zum Ganzen, eben der Polyphonie. Auf diese Weise läßt sich aber die Struktur des Palestrinasatzes (wechselseitiger Zusammenhang der Stimmen, satztechnische Einheit eines Abschnitts usw.) nicht erfassen. Erst das Ausgehen vom Satz als einem Ganzen läßt den Zusammenhang der einzelnen Elemente erkennen, auch die Melodie (man sollte besser das Wort Stimme gebrauchen) ist nichts Absolutes, sondern etwas vom

---

[1] *Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century,* Oxford 1922, S. 72: „The whole of the sixteenth-century texture is essentially an interweaving of indepent rhythms, and not (as commonly said) a combination of melodies . . . Counterpoint is rhythm and very little else."

[2] Vgl. Jeppesen, *Kontrapunkt,* S. XIII: „Ebenso halte ich es für ratsam, daß mit der Pflege der reinen einstimmigen Melodie begonnen wird, da es nicht genug betont werden kann, daß im Kontrapunkt das Lineare herrscht."

Satz Abhängiges, an den Satz Gebundenes. Es wäre nun aber ebenso falsch, in der Stimme nur das Ergebnis anderer Faktoren, etwa der Klänge, sehen zu wollen. Denn um den Palestrinasatz zu erfassen, kann nur die Kategorie der Wechselwirkung herangezogen werden: Es gibt dort keine Alternativen (Linie oder Klang), keine Unterscheidung von Primär- und Sekundärstimmen, sondern nur den geschlossenen, auf Wechselwirkung aller Faktoren beruhenden Satz. Deshalb ist der einseitig von der Linie ausgehende Begriff der Polyphonie zur Kennzeichnung des Palestrina-Kontrapunkts nicht geeignet.

Im folgenden seien die für ein Verstehen der Musik Palestrinas entscheidenden Gesichtspunkte nochmals zusammengefaßt: Der Palestrinasatz ist nicht auf einen den vertikalen Aufbau der Mehrstimmigkeit und den zeitlichen Ablauf der Komposition bestimmenden c. f. oder cantus prius factus bezogen. Die konstruktiven, tragenden Funktionen des c. f. müssen deshalb alle beteiligten Stimmen gemeinsam übernehmen, was, im Gegensatz zum c. f.-Prinzip, ein simultanes, das wechselseitige Verhältnis der Stimmen zugleich berücksichtigendes Verfahren notwendig macht. Der vertikale Zusammenhang wird von der Einheit des Klangs, der zeitliche Ablauf des mehrstimmigen Satzes vor allem von der Einheitlichkeit der Faktur innerhalb eines Textabschnitts getragen. Die Einheitlichkeit des Abschnitts wird meist durch das Verfahren der Imitation oder durch dem Sprachrhythmus folgende, in allen Stimmen gemeinsame syllabische Deklamation bewirkt. Diesen beiden wichtigsten Möglichkeiten entsprechen zwei verschiedene kontrapunktische Techniken: Der contrapunctus diminutus, bei dem die nicht an gemeinsamen Textvortrag gebundenen Stimmen diminuiert und durch die Einbeziehung von Dissonanzen kunstvoll ineinander verflochten sind, und der contrapunctus simplex mit einheitlicher, hauptsächlich durch schlichte konsonante Klänge getragener Deklamation. Den an bestimmte Klangfolgen gebundenen Kadenzen fällt die Aufgabe des Gliederns innerhalb einer Komposition sowie die Herstellung der Schlußwirkung zu. Die Struktur des Satzes hängt aufs engste mit dem simultanen, in Wechselwirkung aller Faktoren konzipierenden Verfahren zusammen[1].

---

[1] Der Palestrinasatz dient weithin als Basis für praktische Übungen im Kontrapunkt des 16. Jhs. Die meisten ausgearbeiteten Lehrwerke, auch das verbreitete Lehrbuch von K. Jeppesen, verwenden dazu das pädagogische System der nur in Einzelheiten modifizierten kontrapunktischen Gattungen von J. J. Fux. Es dürfte jedoch auf Grund des oben Gesagten deutlich sein, daß dieses auf c. f. beruhende, die sprachliche Bindung des Kontrapunkts negierende Lehrsystem nicht geeignet ist, praktische Erfahrungen im Kontrapunkt Palestrinas zu vermitteln. Vielleicht aus ähnlichen Gründen verzichten neuere Lehrbücher, etwa die von H. K. Andrews oder A. T. Merritt, auf die Fuxschen Gattungen, setzen aber an deren Stelle keine neue Lehrmethode, sondern beschränken sich auf eine mehr oder minder schulmäßige Analyse und Beschreibung des Palestrinastils. Der Schüler lernt damit bestenfalls einen dem Notenbild Palestrinas ähnlichen Satz zu produzieren. Denn ein Lehrwerk, das nur von der äußeren Erscheinung, nicht

von dem Problem des Entstehens von Satz, von dem Verfahren ausgeht, kann auch nur zu einem Imitieren, nicht aber zum Verstehen und zur praktischen Beherrschung der eigentlichen satztechnischen Zusammenhänge führen. Deshalb scheint es notwendig, auch die Satzlehre von dem Aspekt des Verfahrens her aufzubauen, wie es der Verfasser seit einiger Zeit in Lehrkursen versucht. Die oben dargelegten Gedanken sind nicht nur das Ergebnis theoretischer Überlegungen und Studien, sondern auch eine Zusammenfassung der bisherigen praktischen Erfahrungen im Lehren.

Tänze und Arien für Klavier aus dem Jahre 1588

von

WILLI APEL

Im Zusammenhang mit Studien für eine Geschichte der Klaviermusik bis 1700, die ich in absehbarer Zeit hoffe vorlegen zu können, wurde ich auf einen italienischen Druck hingeleitet, der bisher unbekannt oder wenigstens unbeachtet geblieben zu sein scheint und dessen Titel wie folgt lautet:

IL SECONDO LIBRO
D'Intavolatura di Balli
D'ARPICORDO, PASS'E MEZZI
Saltarelli, Padouane, et alcuni Aeri
Noui diletteuoli, da Cantar,
ogni sorte de Rima,
DI MARCO FACOLI VENETIANO
Nouamente posto in luce

In Venetia Appresso Angelo Gardano
M. D. LXXXVIII.

Der Druck ist aufgeführt in C. Sartori, *Bibliografia della Musica Strumentale Italiana* (1952), wo als einziges bekanntes Exemplar das der Biblioteca del Conservatorio in Rom angegeben ist. Eine photographische Reproduktion dieses Exemplars diente als Grundlage für die folgende Studie.

Der Druck umfaßt 34 paginierte Blätter in dem bekannten länglichen Quartformat. Auf f. 34′ findet sich eine *TAVOLA DE BALLI ET AERI DIVERSI*, auf deren genaue Wiedergabe wir hier verzichten, da sie bei Sartori abgedruckt ist. Eine zusammenfassende Inhaltsangabe mit hinzugefügter durchlaufender Numerierung mag genügen:

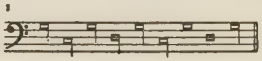
1	*Pass'e mezo Moderno in Sei modi*	f. 2
2	*Saltarello del Pass'e mezo ditto in Quattro modi*	10
3–6	vier *Padoana*	14
7–15	neun *Aria*	24
16	*Hor ch'io son gionto quiui*	30
17–19	drei *Aria*	31

20	*S'io m'accorgo ben mio*	32
21	*Deh pastorella cara*	32
22–23	zwei *Tedesche*	33

Zur Notation dient, wie üblich, ein Klaviersystem mit fünf Linien für die rechte Hand, sechs für die linke.

Über den Komponisten, Marco Facoli, kann ich nichts angeben als was das Titelblatt besagt, nämlich daß er in Venedig tätig war. Eine Dedikation, die ja manchmal Aufschlüsse gewährt, fehlt. Offenbar ging dem Druck ein *Primo libro* voraus, das aber gänzlich verschollen zu sein scheint.

Am Anfang der Sammlung steht ein *Pass'e mezo moderno,* der wie die meisten der als *moderno, commune* oder *novo* bezeichneten Passamezzos auf einem unveränderlichen Baß- und Harmoniegerüst beruht, nämlich dem folgenden:



Wichtig ist hierbei zu bemerken, daß dieses Gerüst auch stets die gleiche Spannweite behält, indem seine Tragpfeiler immer im Abstand von einer *longa,* also zwei *brevis*-Takten stehen. Jeder Passamezzo moderno ist eine Art Variation über dieses Thema, in der die zwischen den Pfeilern gelagerten Flächen mit neuem Inhalt erfüllt werden. Dasselbe gilt natürlich für den Passamezzo antico, der aber hier außer Betracht bleiben kann.

Die früheste bekannte Quelle für den Passamezzo moderno ist eine Sammlung *Intabolatura nova di varie sorte di balli da sonare per arpichordi, clavicembali, spinette, et manachordi*..., die im Jahre 1551 von Gardano herausgegeben wurde[1]. Sie beginnt mit drei *Pass'e mezo nuovo,* deren jeder eine verschiedene Bearbeitung des oben gegebenen Schemas darstellt. Doch läßt sich dieser Typus noch um zwanzig Jahre zurückverfolgen, nämlich auf die im Jahre 1530 von Attaingnant herausgegebene Sammlung *Quatorze Gaillardes neuf Pavennes*... Diese enthält eine Pavane[2], der das folgende Baßgerüst zugrunde liegt:

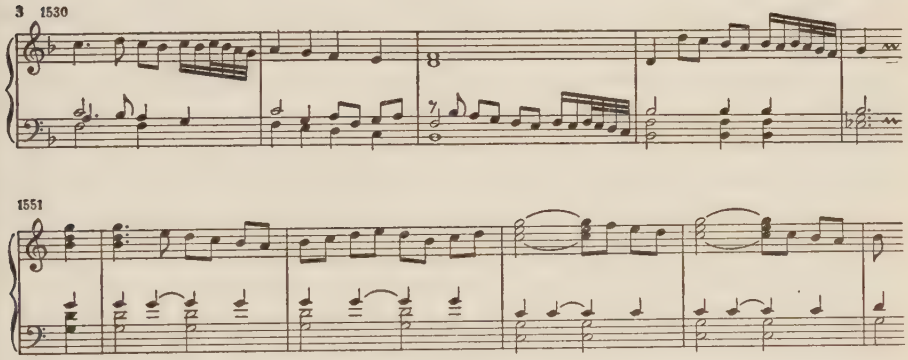
Offenbar stellt dies eine ältere Variante des für den Passamezzo novo charakteristischen Themas dar. Daß bei der französischen Pavane die Grundnoten den Wert von Breven haben, ist nur ein äußerlicher Unterschied, der darauf zurückgeht, daß Attaingnant in allen seinen für Klavier bestimmten Drucken die Musik in kleineren Werten wiedergibt als sonst im 16. Jahrhundert üblich war.

---

[1] Vgl. L. Schrade, *Tänze aus einer anonymen italienischen Tabulatur,* ZfMw X, 1927/28.

[2] Vgl. den Neudruck bei E. Bernoulli, *Pierre Attaingnant, Chansons und Tänze,* München 1914, Bd. IV, S. 51.

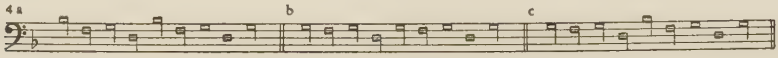
Für die moderne Transcription bedeutet dies, daß die aus Attaingnant entnommenen Stücke ohne Reduction (Semibrevis = ganze Note) übertragen werden können, während bei den sonstigen Quellen – italienischen, deutschen, spanischen, englischen – eine Halbierung der Notenwerte (Semibrevis = halbe Note) am Platze ist. Bemerkenswert ist übrigens, daß der uns interessierende Typus des „Gerüst-Tanzes" bei Attaingnant schon auf einer höheren Entwicklungsstufe auftritt als in der 20 Jahre späteren italienischen Sammlung, und zwar sowohl in formaler wie auch in stilistischer Hinsicht. Während die italienischen Passamezzos sich je auf eine einmalige Durchführung des Themas beschränken, wird es bei Attaingnant in zwei aufeinanderfolgenden „Variationen" behandelt und überdies mit einer analog gebauten *tripla*-Galliarde verbunden. Und was das Stilistische anbetrifft, so beschränkt sich bei den italienischen Beispielen die Ausarbeitung des Grundschemas auf Oberstimmenfiguration über gehaltenen Akkorden, während in der französischen Pavane verschiedene der Grundtöne auch akkordisch umspielt werden, – eine Art der Paraphrasierung, die in den späteren Passamezzos immer weiter ausgebaut wird, besonders in den *Quadran Pavens* von William Byrd und John Bull. Die folgenden Beispiele zeigen den Anfang der Pavane von 1530 und des zweiten Passamezzo novo von 1551.



Einen willkommenen und, soweit mir bekannt, bisher unbemerkt gebliebenen Beitrag zur Geschichte der Passamezzo-Pavane gewähren die Manuskripte von Castell'Arquato, die bereits neues Material für die Entwicklung des Ricercars und der Orgelmesse geliefert haben [1]. Zwei der dort aufgefundenen Hefte (von Jeppesen als Nr. 1 und 2 bezeichnet) enthalten Tänze, darunter 16 Pavanen mit nachfolgenden Saltarelli und, in den meisten Fällen, einer darangehängten Ripresa oder Coda. Ausnahmslos erweisen sich diese Pavanen (na-

[1] Vgl. K. Jeppesen, *Eine frühe Orgelmesse aus Castell' Arquato*, AfMw XII, 1952, S. 187.

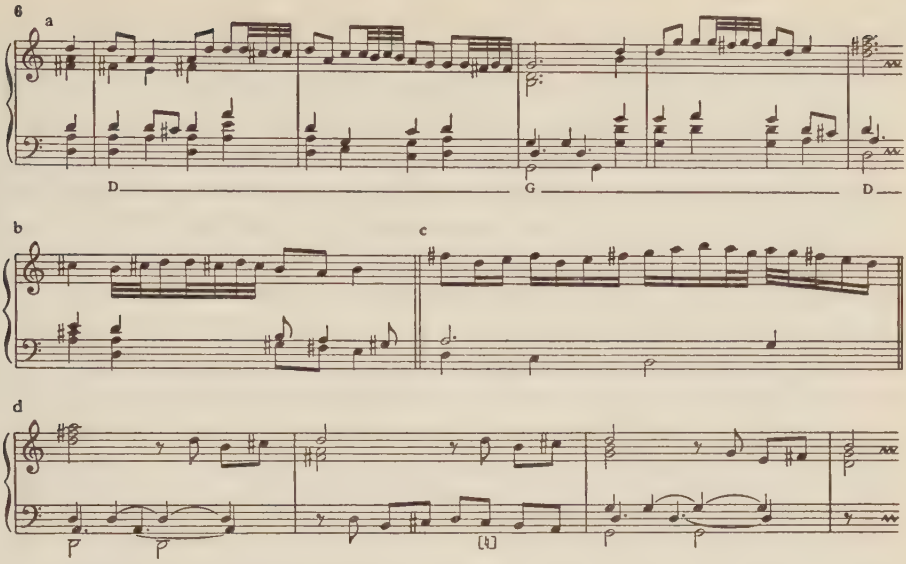
türlich auch die Saltarelli) als Gerüsttänze des oben besprochenen Typus, und zwar gehören acht dem Typus des Passamezzo moderno an, die andern acht dem des antico. Was den letzteren anbetrifft, so sei bemerkt, daß er in zwei Formen (a, b) auftritt, die beide von der später üblichen Form (c) etwas abweichen:



Wie bei Attaingnant wird in jeder Pavane und in jedem Saltarello das jeweils zu Grunde liegende Thema in zwei aufeinanderfolgenden Variationen behandelt. Daran schließt sich meistens eine sehr ausgedehnte Ripresa oder Coda (in einem Falle Coda und Ripresa), die sich gewöhnlich auf einem zehn-, zwölfmal oder noch öfter wiederholten Baßgerüst von zwei Tönen (Dominante-Tonika) aufbaut. Stilistisch sind die Tänze sehr einfach, um nicht zu sagen primitiv, und verharren noch ganz im Wesen der Gebrauchsmusik. In vielen von ihnen beschränkt sich die linke Hand gänzlich auf perkussive 1-5-8-Klänge. Man darf sie wohl sicher als Vorgänger der Tänze der Sammlung von 1551 ansehen.

Diese kurze Übersicht über die Frühentwicklung des Passamezzo ermöglicht uns, den *Pass'e mezo moderno* des Facoli in den gehörigen geschichtlichen Rahmen zu stellen. Wie es in den Passamezzos aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts üblich ist, wird die bei Attaingnant und in den Manuskripten von Castell'Arquato angedeutete Form voll ausgebaut, nämlich zu einem Passamezzo in sechs Variationen *(a sei modi)*, der sich mit einem viermal variierten Saltarello zu einer stilisierten Tanzkomposition von erheblicher Ausdehnung verbindet, die überdies noch durch die Hinzufügung von *riprese* erweitert wird. Im Passamezzo besteht jede Variation (sie sind einzeln als *Prima, Seconda* usw. *parte* bezeichnet) aus dem eigentlichen Grundthema und einer *Prima* und *Seconda Ripresa* von je acht Takten, während im Saltarello auf die vier Variationen (sie sind als *Alio modo* bezeichnet) ein besonderer mit *La sua Ripresa* überschriebener Abschnitt folgt, in dem ein zweitaktiges Harmonieschema achtmal wiederkehrt. Die folgende Figur zeigt das Gesamtgerüst von Facolis Passamezzo-Saltarello (er steht in der für jene Zeit ungewöhnlichen Tonart D-dur), wobei zur Erleichterung der Übersicht die originalen Werte im Verhältnis 1 : 2 reduziert sind. Jede Brevis entspricht somit zwei $^4/_4$-Takten der modernen Übertragung, die punktierte Semibrevis des Saltarello einem $^6/_4$-Takt.

Wie nun dieser weitgespannte Rahmen mit Inhalt erfüllt wird, läßt sich nur andeuten durch Heraushebung einiger der bemerkenswertesten Einzelheiten, zu deren Verdeutlichung das folgende Beispiel dienen möge.



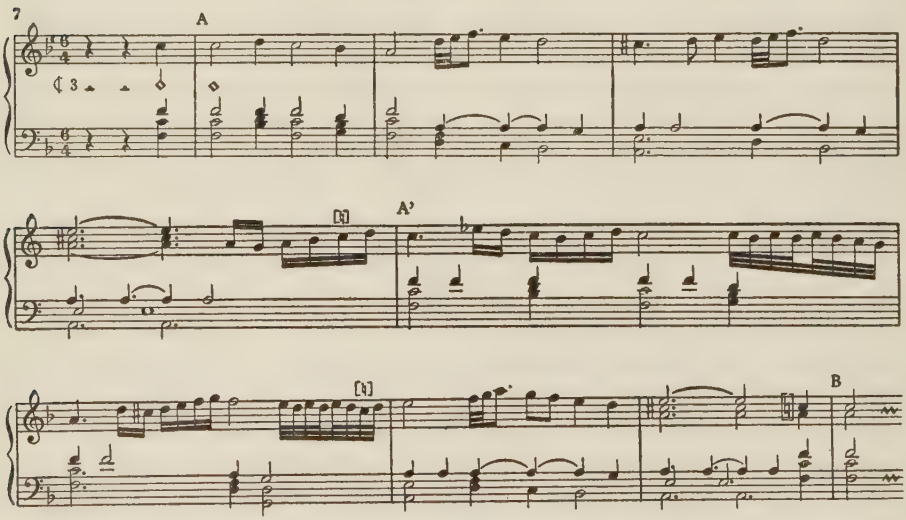
Beispiel 6a zeigt die Ausarbeitung der ersten beiden Noten des Themas, wie sie sich in der zweiten Variation *(Seconda parte)* des Passamezzo findet. Typisch sind die parallelen 1-5-8-Akkorde der linken Hand sowie im dritten Takte eine Akkordbrechung, die Facoli immer wieder verwendet. Die Ausschmückung des Raumes zwischen den beiden Grundpfeilern beschränkt sich nicht auf Figuration der Oberstimme wie in den Passamezzi vom Jahre 1551, sondern bedient sich auch der akkordlichen Paraphrasierung, die wir schon in der Pavane vom Jahre 1530 beobachten konnten. Allerdings kommen Läufe der linken Hand, die bei Attaingnant durchaus nicht selten sind, bei Facoli nicht vor. Dafür zeichnet sich die Oberstimme durch mancherlei bemerkenswerte Bildungen aus (b, c). Von besonderem Interesse ist das wiederholte Auftreten eines prägnanten Achtelnoten-Motivs in der *Terza parte* des Passamezzo wie auch in der vierten Variation des Saltarello (d). Hier kündigt sich ein für die spätere Entwicklung der Variation höchst wichtiges Prinzip vielleicht zum ersten Mal an. Alles in allem ist der Passamezzo-Saltarello des Facoli eine recht bemerkenswerte Komposition, die allerdings in der zu häufigen und regelmäßig wiederkehrenden Betonung von Kadenzschlüssen noch etwas zu tanzmäßig-monoton wirkt. Vier Jahre später veröffentlichte Gio. Maria Radino in seinem *Il primo libro d'intavolatura di balli d'arpicordo* (1592)[1] einen Passamezzo moderno, der auf einem erheblich höheren Niveau stilisierter Tanzmusik steht.

Die vier *Padoane* des Facoli repräsentieren jenen Typus, der sich seit etwa 1550 mit dieser Bezeichnung verbindet, nämlich eines Tanzes im gemäßigten $^{6}/_{4}$-Takt (original sechs Minimen oder zwei perfekte Semibreven in ¢ 3),

[1] NA von Rosamond E. M. Harding, *Il primo libro d'intavolatura di balli d'arpicordo di Gio. Maria Radino,* Cambridge 1949.

im Gegensatz zu den früheren Paduanen, die im graden Takt stehen und deren Bezeichnung oft zwischen *Paduana* und *Pavana* schwankt[1] Facolis Paduanen setzen sich in klarer Gliederung aus acht viertaktigen Phrasen zusammen, von denen vier variationsartige Wiederholungen der vier anderen sind. Die beiden ersten Paduanen (benannt *Marucina* und *La Chiareta*) weisen das Schema A A′ | B B′ | C C′ | D D′ | auf, die dritte *(La Finetta)* behandelt die beiden letzten Phrasen als eine Einheit: A A′ | B B′ | C D C′ D′, die vierte *(La Marchetta)* die beiden ersten: A B A′ B′ | C C′ | D D′. Der letztgenannten folgt noch *Alio modo* eine lebhaft figurierte Variation.

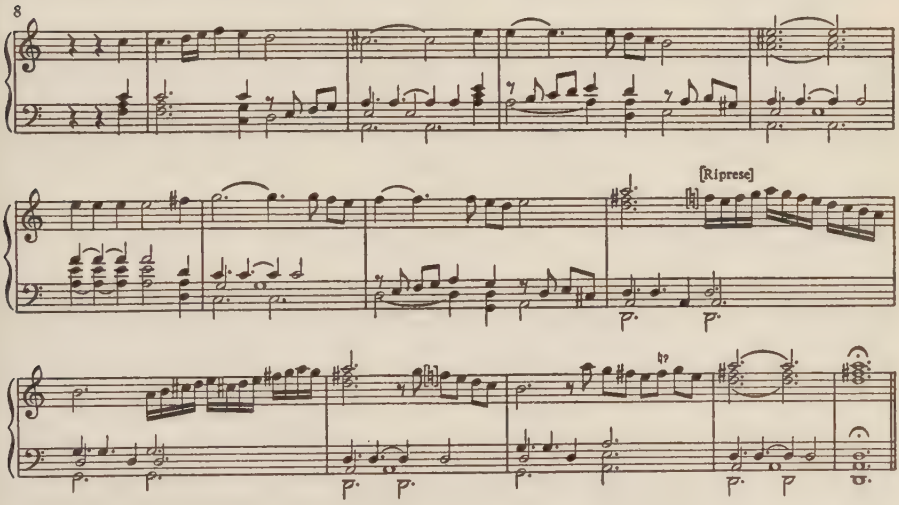
Der Stil der Paduanen ist von dem des Passamezzo und Saltarello nicht wesentlich verschieden. Wie dort beschränkt sich auch hier die linke Hand gänzlich auf rhythmisierende Akkorde, unter völliger Nichtbeachtung – ja, man muß schon sagen, Verachtung – des Quintenverbots, das ja in der Tat in einer so stark im Tanzmäßig-Perkussiven verwurzelten Musik nicht die geringste Berechtigung hat. In jedem Kadenztakt (Takt 4, 8 usw.) findet sich eine stereotype und auf interessante Weise notierte Akkordbrechung ähnlich der, die Facoli in dem Passamezzo verwendet (vgl. das unten gegebene Beispiel). Die Oberstimme zeichnet sich durch eine beschwingte Linienführung aus, die die Bewegung des Tanzes in recht bildhafter Weise vor- oder nachzeichnet, oft dadurch, daß schnelle Figuren auf dem letzten Drittel auftreten. Bemerkenswert ist auch die häufige Verwendung einer Verzierung vom Typus des aufsteigenden Schleifers. Hier folgt der Anfang (A A′) der zweiten Paduane.



[1] So enthält die *Tabulatura de lauto* von Dalza (Petrucci, 1508) vier als *Pavana* bezeichnete Tänze, die im Titel als *Padoane diverse* auftreten. Umgekehrt findet sich bei G. Morlaye, *Premier livre de tabelature* (1553), im Titel die Bezeichnung *Pavanes,* im Index *Paduanes.*

Das Hauptinteresse von Facolis Sammlung liegt nicht in den Tänzen, sondern in den zwölf Arien, die einen höchst willkommenen Beitrag zu der immer noch etwas dunkeln Vorgeschichte dieser in ihrer späteren Entwicklung so deutlich umrissenen Gattung darstellen. Im Titel werden sie als *Aeri* bezeichnet, womit sich die zuerst von P. Nettl aufgestellte These hinsichtlich der Etymologie des Wortes in willkommener Weise bestätigt[1]. Neun Arien tragen Widmungsbezeichnungen wie *Aria della Signora Livia, della Marcheta Saporita* usw., daneben findet sich eine *Aria della Comedia, Aria della Comedia novo* (!) und *Aria da cantar Terza Rima.* In diesen tritt die eigentliche Bedeutung der Arie: ein Modell, das für verschiedene Texte gleicher Versform, besonders auch für die verschiedenen Strophen eines Gedichtes benutzt werden kann, klar hervor.

Facolis Arien stehen alle im $^6/_4$-Takt (original 6 Minimen in ¢ 3), ganz wie die Paduanen, denen sie auch stilistisch nahe stehen. Allerdings sind sie weit kürzer, mit einem Umfang von zehn bis zwanzig Takten. Als Normalstruktur erweist sich ein Aufbau aus drei viertaktigen Phrasen, von denen die letzte als *Le Riprese* bezeichnet oder als solche erkennbar ist. Das Charakteristikum der *Riprese* ist lebhafte Figuration in 16tel-Noten, gelegentlich mit Trillerfiguren in 32steln. Als Beispiel diene die *Aria della Signora Saporita* (f. 26′):

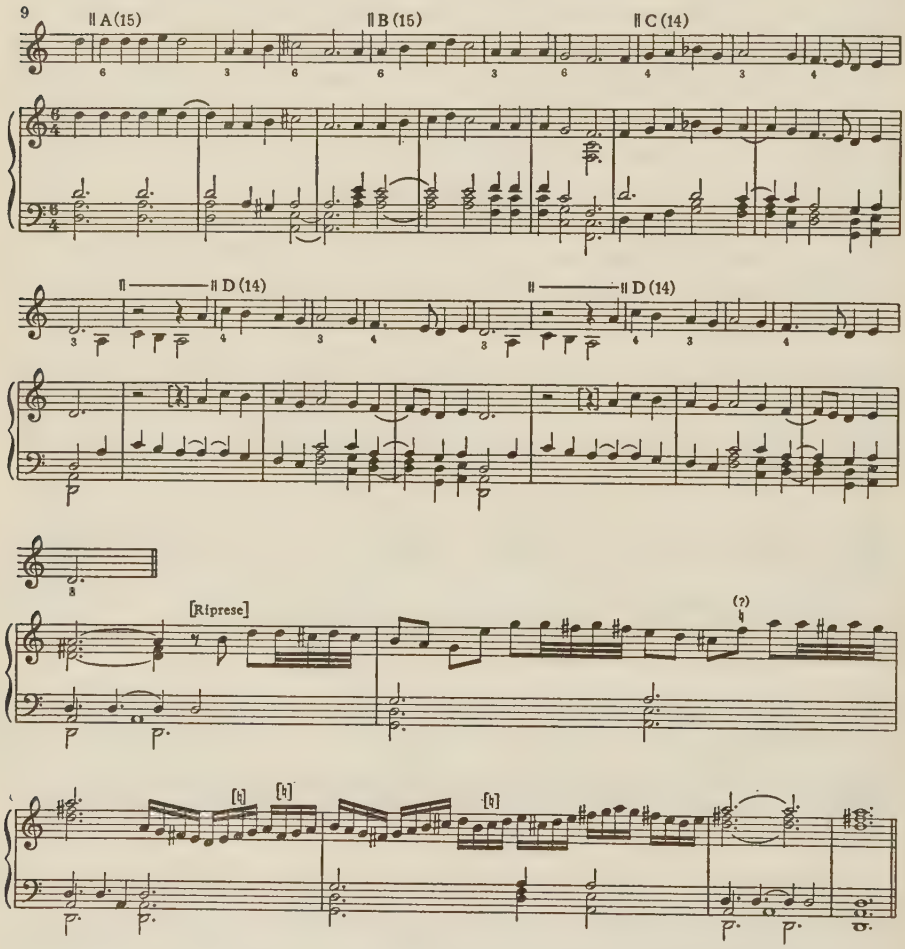


Unverkennbar liegen hier Klavierbegleitungen zu Tanzliedern vor: zuerst wird gesungen, dann getanzt, und ebenso für die nachfolgenden Strophen des Liedes. Dabei ist es besonders interessant, daß der Gegensatz zwischen Gesang und Tanz in der Musik so greifbar und bildhaft zum Ausdruck kommt, wie es selbst in ähnlichen Beispielen aus dem 17. Jahrhundert nicht oft der Fall ist.

---

[1] Vgl. P. Nettl, *Die Wiener Tanzkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts,* Studien z. Musikwiss. (Beihefte der DTÖ) VIII, 1921.

Zwei Arien verdienen etwas eingehendere Betrachtung, nämlich die die Sammlung eröffnende *Aria della Signora Livia* (f. 24) und die sie abschließende *Aria da cantar terza rima* (f. 31′). Das Besondere der ersten Arie ist ihre unregelmäßige Struktur. Obwohl sie wie alle Arien in $^6/_4$-Takten notiert ist, liegt ihr offenbar eine andere Gliederung zu Grunde, die sich aus Takten verschiedener Länge zusammensetzt. In der folgenden Wiedergabe versuchen wir, diese Grundgestalt herauszuschälen (vgl. die hinzugefügte Oberstimme, bei der die wechselnde Anzahl von Schlägen vermerkt ist):



Es ergibt sich eine recht interessante Struktur des Typus A B C D D, wobei A und B je 15 Schläge zählen, C und D je 14. D wird jedesmal durch eine vier Schläge umfassende Vorimitation eingeleitet. Die eigentümliche, unregelmäßig symmetrische Gliederung, die aufreizende Sonorität der zahlreichen

leeren Dreiklänge, die „modalen“ Modulationen zur Unterterz (von A zu F zu D), nicht zuletzt auch die Kontrastwirkung der überaus beschwingten Ripresa verleihen dieser Arie einen ganz besonderen Reiz, der – wenigstens meiner persönlichen Meinung nach – noch sehr erhöht wird, wenn man sich in den schnellen Figuren der Ripresa an die Accidentienschreibung des Originals hält [1].

Die *Aria da cantar terza rima* verdient besondere Beachtung wegen ihrer Beziehung zu einer weitverbreiteten Versform der italienischen Dichtkunst. Die Musik zeigt deutlich die für die Terzine erforderliche Gliederung aus drei Phrasen (dazu die *Riprese*), von denen allerdings die erste um einen ganzen Takt kürzer ist als die andern. Ob hier eine beabsichtigte Unregelmäßigkeit oder ein Versehen vorliegt, läßt sich nicht entscheiden. In der folgenden Wiedergabe ist der Versuch gemacht, der Arie eine Terzinenstrophe (Anfang eines *Capitolo* von Ludovico Ariosto) zu unterlegen.

10

[O più ch'el giorno a me lu - ci - da e chia - ra Dol - ce, gio -

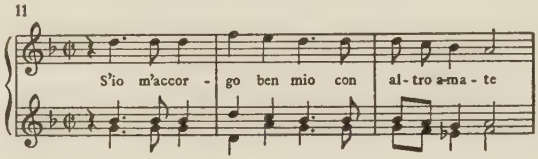
con - da a - ven - tu - ro - sa not - te quan - to men

ti spe - rai tan - to più ca - ra.]

[Ripresa]

[1] Wie in allen italienischen Claviertabulaturen aus jener Zeit gilt eine Vorzeichnung prinzipiell nur für eine Note. Verlängerte Gültigkeit hat sie nur innerhalb einer trillerartigen Verzierungsgruppe oder unter Umständen für eine unmittelbar nachfolgende Note gleicher Tonhöhe. Natürlich kommen auf diesem Gebiet Druckfehler vor, wie ja auch in bezug auf viele andere Einzelheiten der Notenschrift. Die in den obigen Musikbeispielen zugefügten Bezeichnungen [♮] sind keine Herausgeber-Zusatzakzidentien, sondern dienen dazu, Mißverständnisse der alten Schreibweise zu verhüten.

Um den Bericht über Facolis *Intavolatura* zum Abschluß zu bringen, sei bemerkt, daß auf die Arien zwei Stücke mit Text folgen, die als *Napolitane* bezeichnet sind und vielleicht als früheste Beispiele eines Liedes mit Klavierbegleitung gelten dürfen; darauf zwei *Tedesche (La Proficia, L'Austria),* die zeigen, daß um 1580 die Allemande auch nach Italien gelangt war. Das folgende Beispiel zeigt den Anfang der ersten Napolitana[1].



[1] Ich benutze diese Gelegenheit, um auf einen Irrtum hinzuweisen, der mir vor vielen Jahren unterlaufen ist, und den ich um so mehr korrigieren möchte, als er Mitforscher zu falschen Schlüssen veranlaßt hat. In meinem Aufsatz *Die Tabulatur des Adam Ileborgh,* ZfMw XVI, 1934, habe ich das Format dieser Handschrift als 28 × 21 angegeben (S. 194). Das tatsächliche Format ist aber etwa 14 × 10 ½. Der Irrtum geht darauf zurück, daß mir das Curtis Institute eine stark vergrößerte Photokopie zusandte.

Die Schichtung des deutschen Liedgutes in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts

von

HANS CHRISTOPH WORBS

Das deutsche Lied in den Jahrzehnten nach dem Dreißigjährigen Kriege ist ein Sammelbecken der verschiedenartigsten Kräfte. Die uns geläufige Antithese Volkslied – Kunstlied kann die Vielfalt seiner künstlerischen Erscheinungsformen nur höchst unzureichend fassen. Selbst bei einer den Tatbestand simplifizierenden Betrachtungsweise schiebt sich deutlich erkennbar zwischen das in der Regel mündlich weitergetragene Lied der Grundschichten und das auf eine Darbietung ausgerichtete, meist höfisch bestimmte eigentliche Kunstlied die breite Schicht des vornehmlich in Laienkreisen gepflegten Gebrauchsliedes, einer Liedkategorie, die das Studentenlied genau so einschließt wie die Liedersammlungen Johann Rists oder Adam Kriegers.

Weite Verbreitung fand im musikhistorischen Schrifttum die These, daß das im 16. Jahrhundert so reich blühende Volkslied ein Jahrhundert später nur noch ein spärliches Dasein fristete. So betont Gerhard Gehlhoff[1], daß sich zwischen dem 16. und 19. Jahrhundert eine Kluft auftue, deren Durchforschung „völlig ergebnislos" verlaufen sei. Doch bedarf diese auf allzu einseitiger Erschließung des Volksliedbestandes beruhende Auffassung einer Korrektur. Gewiß sind uns in schriftlichen Sammlungen in der Zeitspanne zwischen dem umfangreichen Werk des Paters Werlin und der Ostracher Liederhandschrift – im Liederbuch des Studenten Clodius etwa oder dem aus Süddeutschland stammenden Ms. Germ. 8⁰ 230 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (jetzt Westdtsch. Bibl. Marburg) – nur selten Volkslieder überliefert. Aber selbst bei alleiniger Berücksichtigung schriftlicher Quellen wird die Ausbeute ergiebiger, wenn wir nicht nur größere Liederhandschriften, sondern auch die reichlich auf uns überkommenen Tabulaturen dieser Zeit untersuchen. Während gegen Ende des 17. Jahrhunderts, als der französische Kultureinfluß weiteste Kreise in seinen Bann zog, Volkslieder in diesen Handschriften auffallend zurücktreten, vermögen Tabulaturen früherer Jahrzehnte weitgehend den Volksliedbestand der entsprechenden Zeit zu erschließen. So enthält die aus der Mitte des Jahr-

[1] *Beiträge zur Entwicklung von Volksmelodien,* Diss. Berlin 1923, S. 3.

hunderts stammende Tabulatur der Bayrischen Staatsbibliothek München (Mus. Ms. 1657) Volkslieder wie „Mägdtlein koch mihr Zwifelfisch fein vül", „Es war einmal ein blinder Jüd", „Es ging ein armer bettelmann" oder „Hahnsel wo hast dein grädtel gelassen". So ist in die Lautentabulatur Berlin Mus. Ms. 40 159 ein Lied „Kum mein feines Lieb" aufgenommen, das deutlich an das Sommergewinnlied „Kommt ihr Gspielen" in Melchior Francks *Relation von dem herrlichen Actu Oratorio* (1630) gemahnt.

Wertvolle Aufschlüsse über den Volksliedbestand der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts können ferner die uns vor allem auf Fliegenden Blättern begegnenden „Töne" vermitteln, wobei freilich Berücksichtigung finden muß, von welchen sozialen Kreisen die Vertrautheit mit dem „Ton" gefordert wird. So muß das aus Johann Sebastian Bachs Arnstädter Hochzeitsquodlibet bekannte Lied „Was sind das für große Schlösser" bereits im Jahre 1684 volkläufig gewesen sein – findet es sich doch in diesem Jahr als Tonangabe für das historische Lied „Lustig wieder, deutsche Brüder"[1]. So wurde andererseits das bereits Ende des 16. Jahrhunderts in August Nörmigers *Tabulaturbuch auff dem Instrumente* aufgenommene Lied „Mir geliebt im grünen Maien", wie eine „Ton"-Angabe in Salomo Krauß' *Nachrichtlichem Entwurff des Bergk-Männischen Auffzuges* (Schneeberg 5. 8. 1678; Zwickau o. J.) beweist[2], noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gesungen.

Neben zahlreichen literarischen Quellen vermögen uns schließlich auch die „rezenten Traditionen" – das in Rückzugsgebieten erhaltene Musiziergut älterer Zeiten – bei der Erschließung des Volksliedbestandes wertvolle Dienste zu leisten. In Erkenntnis der Tatsache, daß die tonschriftliche Überlieferung auf eine kleine Bildungsschicht Notenkundiger begrenzt bleibt und die schriftlichen Quellen – zumal für die Volksmusikforschung – nur ein einseitiges Bild geben, hat Walter Wiora auf die Bedeutung dieser rezenten Traditionen hingewiesen[3].

Trotz einer durchaus nicht geringen Zahl für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts authentisch gesicherter Volkslieder muß jedoch betont werden, daß die Eigenständigkeit des in den Grundschichten gepflegten Liedgutes weniger ausgeprägt war als zu anderen Zeiten. In den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts berichtet Johann Valentin Neiner, ein jüngerer Wiener Zeitgenosse Abraham a Santa Claras, in seiner satirischen Schrift *Lächerlich – jedoch vernünfftiger bescheidener und Curiöser Narren-Calender auf das Jahr 1712*, daß Landstreicher, Hausierer und dienstlose Mägde zahllose Lieder „nach ihren

---

[1] A. Hartmann, *Historische Volkslieder und Zeitgedichte*, Bd. II, München 1910, S. 86.

[2] G. Heilfurth, *Das Bergmannslied. Wesen, Leben, Funktion*, Kassel und Basel 1954, S. 589.

[3] *Schrift und Tradition als Quellen der Musikgeschichte*, Kongreßber. Bamberg 1953, Kassel u. Basel 1954, S. 159 ff.

ausgeteilten Melodeyen, Arien und Menueten" singen[1]. Neben dem Lied vom Schnutzelputzhäusel, das hier als „Schnudelputz" zum erstenmal erwähnt wird, nennt Neiner unter anderem Lieder wie „Der getreue Coridon" oder „Die holdselige Bellamira" – ein deutlicher Beweis für die Ausstrahlungskraft der höfisch bestimmten Kultur bis in die untersten Volksschichten. Genauso wenig wie jedes Bauernlied – beispielsweise das in Georg Philipp Harsdörffers Spiel *Von der Welt Eitelkeit* aufgenommene „Baurenlidlein"[2] – als Volkslied gelten darf, spricht andererseits eine im Text auftauchende Bildungsreminiszenz oder ein Nachhall der Schäferpoesie gegen eine Klassifizierung des betreffenden Liedes als Volkslied.

Wie in den meisten anderen Zeiten, so wahrte auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts das Studentenlied einen lebendigen Kontakt zum Volkslied. In einer zeitgenössischen Abhandlung über das „Zech- und Saufrecht" werden als studentische Trinklieder unter anderem „Ich fuhr wohl über den Rhein", „Henselein mein Brüderlein" und „Der Keutzel wohl auf dem Zaune" namhaft gemacht[3], während in des Braunschweiger Organisten Delphin Strungks *Leukoleons Galamelite* (Nr. 6) der „Fürst von Thoren", „Marjänchen ist ganz tot", „Noth, Noth, Noth", „Hans Henrich", „Binck, Binck, Binck vergeht im Teiche" und der „Pickelhäring" als die „gewöhnlichen Sprüchwörter und Sauflieder" der studentischen Tischgenossen in Straßburg genannt werden. Selbst um die Jahrhundertwende, als sich das Interesse weiter Kreise vornehmlich auf Kantate und Oper richtete[4], sollen in Altorf Studenten „auf öffentlichen Markt und Gaßen Tische gesetzet" und Lieder wie „O Tannenbaum, o Tannenbaum" angestimmt haben[5]. Das Volkslied bildete einen nicht zu unterschätzenden Sektor im Liedrepertoire der deutschen Studentenschaft. Das schon im 16. Jahrhundert weit verbreitete Volkslied „Es fuhr ein Bauer ins Holz", das studentisch umgesungen 1650 in der Sammlung *Das Newe und grosse Lieder-Buch* (Bln.Yd. 5089) Aufnahme fand (II, Nr. 83), leitet das bunte, vielschichtige Liederbuch des Studenten Clodius ein. Einige Jahre später übernahm Johann Heck in seine Liedersammlung unter anderem die Texte zu den Volksliedern „Es wohnt ein Müller an jenem Teich" (Nr. 124) oder „Hennecke knecht" (Nr. 67). Und in dem 1656 erschienenen, von Max Freiherr von Waldberg 1890 herausgegebenen *Venus-Gärtlein* finden wir als Nr. 151

---

[1] L. Schmidt, *Zum Wiener Volkslied um 1700,* Nddtsch. Jb. f. Volkskd., Jg. XXII, 1947, S. 24 ff.

[2] Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmergesprächspiele,* Nürnberg 1641 bis 1649, Bd. III, S. 171 f.

[3] O. Dolch, *Geschichte des deutschen Studententums,* Leipzig 1858, S. 203.

[4] In seiner Schrift *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburg 1713) schreibt Joh. Mattheson dementsprechend von den „vormahls gebräuchlichen" schlichten Liedern (S. 179).

[5] *Recueil von allerhand Collectaneen 1719,* abgedr. im Weimarer Jb. f. dtsch. Sprache, Lit. u. Kunst, Bd. III, 1855, S. 473.

eine studentische Umformung des bekannten Volksliedes vom Herrn von Falckenstein zu einem Trinklied.

Doch auch umgekehrt kann man beobachten, daß Studentenlieder volkläufig wurden. Das von Clodius aufgenommene Lied „Pertransibat clericus durch einen gründen Wald" (Nr. 60), das bereits im Jahre 1506 in einem Druck bei Olearius erscheint, findet sich in einem aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammenden handschriftlichen Volksliederbuch aus Westfalen[1], während des Helmstedter Studiosus Georg Klemm schlicht liedhaftes „Ich liebe, du liebest, er liebet das lieben" (aus Enoch Gläsers 1653 veröffentlichter *Schäferbelustigung*) in der Hamburger Tabulatur für das Cithrinchen (Bln. Mus Ms. 40 622), als „Ton"-Angabe in Anders Bordings Liedersammlung und selbst noch um 1740 in der ebenfalls dänischen Liedersammlung Laurids von Thuras wieder auftaucht[2]. Anzuführen ist hier aber auch das vermutlich in studentischen Kreisen entstandene Lied „Einstmals als ich Lust bekam", das bereits im Jahre 1626 in einem historischen Lied als „Ton" gefordert wird[3], das unter anderem in dem *Venus-Gärtlein* sechsmal als „Ton"-Angabe Verwendung findet und uns 1641 – im gleichen Jahre, in dem es Johann Vierdanck in einer „Sonata" seiner Rostocker Sammlung *Capricci, Canzoni und Sonaten* verwandte – auf einem Fliegenden Blatt der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (Ye 7046) in einer geistlichen Kontrafaktur mit dem Text „Einstmals mich Andacht ankam / Anzusprechen Gottes Sohn" begegnet[4]. Eine ständische Abkapselung war der deutschen Studentenschaft in den Jahrzehnten nach dem Dreißigjährigen Kriege fremd.

Reich muß das Liedrepertoire der deutschen Studentenschaft in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gewesen sein. Wie sich das Studentenlied einerseits Volkslieder hier und dort für seinen Gebrauch zurechtbog, wurden andererseits auch Lieder namhafter Meister vereinfachend umgesungen. Wilhelm Niessen[5] hat darauf hingewiesen, daß bei der Übernahme von Johann Martin Ruberts Lied „Sisyfus Gebirg erreichen" in das Liederbuch des Studenten Clodius die zweite neuntaktige Periode wirkungsvoll belebend in eine achttaktige umgeformt wurde und daß ebenfalls in dieser Liedersammlung Heinrich Alberts „Wohl dem der sich nur läßt vergnügen" nicht mehr im originalen g-Dorisch, sondern im modernen g-Moll erscheint. In der Regel jedoch wurden bekannte Weisen in studentische Liedersammlungen unverändert übernommen.

---

[1] R. Brockpähler, *Zwei handschriftl. Liederbücher aus Westfalen,* Rheinisch-Westfälische Zs. f. Volkskd., Bd. II, Bonn/Münster 1955, S. 164 f.

[2] Über dänische Liedersammlungen dieser Zeit berichtet N. Schiørring in seinem Buch *Det 16. og 17. århundredes verdslige danske visesang,* Kopenhagen 1950.

[3] Hartmann, a. a. O., Bd. I, S. 254. – Georg Voigtländer nahm wahrscheinlich zu Unrecht dieses Lied für sich in Anspruch.

[4] In Dänemark finden wir in Anders Bordings Liedersammlung ein Lied „Skønne Galathee, hvorhen" – „sjunges som: Engang der jeg lystig var" (Schiørring, a. a. O., S. 378).

[5] *Das Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius,* VfMw., S. 612 u. 597.

In Enoch Gläsers studentischer Liedersammlung *Schäferbelustigung* finden wir – als „Arie Königsberg" bezeichnet – Heinrich Alberts „Was suchst du schändlich Begier". Johann Heck schöpfte unter anderem aus Gabriel Voigtländers Odensammlung, Georg Grefflingers *Weltlichen Liedern*, Johann Rists *Florabella* und den Ariensammlungen Heinrich Alberts und Adam Kriegers. Mit dem Volkslied durch manche Substanzgemeinschaft verbunden, in engem Kontakt etwa zu den Arien eines Adam Krieger, unterscheidet sich das Studentenlied, oder präziser: das in studentischen Kreisen gepflegte Lied, vom Kunstlied deutlich durch seine umgangsmäßige, einer Darbietung fernstehende Ausübung.

Es ist bezeichnend, daß uns im 17. Jahrhundert häufig Dilettanten als Liedkomponisten begegnen. Johann Caspar Horn zum Beispiel war Dresdner Jurist, Johann Rist ein protestantischer, Laurentius von Schnüffis ein katholischer Geistlicher, Malachias Siebenhaar ein Prediger und Christoph Kaldenbach Konrektor in Königsberg und Professor in Tübingen. Das einfache Lied war für das Zeitalter der repräsentativen höfischen Prunkoper und der kontrapunktischen Gelehrsamkeit eine Kunstgattung, die man nicht allzu ernst nahm und der man auch von seiten der Fachmusiker nicht allzu viel Sympathie entgegenzubringen geneigt war. „Ich bitte aber, man wolle nicht dafür halten, daß ich mit meinen Melodeyen gedächte große Kunst an den Tag zu legen, sintemal mir hierin unrecht geschehen würde, und halte ich, daß vielleicht ein jeder, der etwas singen kann, leichtlich eine Melodey oder Weise, die nachmals durch Gewohnheit gut scheinen würde, zuwege bringen sollte", schreibt Heinrich Albert in der oft zitierten Vorrede zum ersten Teil seiner *Arien* (1638). Einige Jahre später betonte Johann Weichmann in der Vorrede zur *Sorgen-Lägerin*, daß er mit seinen Liedern keine „große Kunst an den Tag geben" wolle. Und Christian Flor teilte Johann Rist mit, es wäre „unnötig", viel von seinen Liedbeiträgen verlauten zu lassen, „zumalen in solcher Art Komposition wenig besonders erwiesen werden kann". Die Darbietung einer Oper oder einer Orchestersuite lag in den Händen von Fachmusikern. Das Lied dagegen wurde, von Ausnahmen abgesehen, in die Grenzen des Laienmusizierens gewiesen. Meist auf das studentische oder häusliche Musizieren ausgerichtet, oblag die Ausführung in der Regel auch diesen Laienkreisen. Die Tatsache, daß es Johann Theile für die Wiedergabe seiner *Weltlichen Arien und Canzonetten* für nötig hielt, ausdrücklich Sänger zu verlangen, die sich auf Gesangsmanieren verstehen, unterstreicht nur diesen Tatbestand. Deutlich stand das in diesen Jahrzehnten dominierende volkstümlich gebundene, gesellige oder häusliche Lied der Laienkreise dem meist höfisch gebundenen, zweckfreien Lied bewußt kunstvoller Prägung gegenüber.

Vielleicht am eindeutigsten vertrat dieses auf Breitenwirkung bedachte Laienlied der auch schon vor der Jahrhundertmitte tätige Wedeler Liedorganisator Johann Rist. Im Vorwort der Sammlung *Poetischer Lust-Garte* (Hamburg 1638) wandte er sich, als Dolmetsch eines Gemeinverständlichkeit

propagierenden Liedstils, gegen die Verwendung jedes mythologischen Beiwerks und forderte die Liederdichter auf, „deutlich, klar und jedermann verständlich" zu schreiben. Vier Jahre später bekundete er in der Vorrede zur *Galathea* (Hamburg 1642), daß er in seinen Gedichten „wissentlich und mit Fleiße eine solche Einfalt . . . begehret habe". „Schlicht und deutlich" sollten die Lieder sein, um auch „denjenigen, welche die schwere Weisen zu erlernen nicht genugsam geschickt seien", zum Gebrauch dienen zu können.

Johann Rist hat das Ziel, das er sich selbst und seinen Mitarbeitern gesteckt hatte, weitgehend erreicht. In der Vorrede seiner Sammlung *Der zu seinem Allerheiligsten Leiden und Sterben / hingeführter und an das Kreutz gehefteter / Christus Jesus* (Hamburg 1648) konnte er mit Genugtuung feststellen, daß die Melodien seiner *Himlischen Lieder* „nur aus dem Gehör, von Kinderen, die nicht einmal lesen können, gar bald sind gefasset und mit männigliches Verwunderung richtig und mit Lust daher gesungen wurden". Einige Jahre später hatte das Interesse an seinen Liedern so weit um sich gegriffen, daß er 1652 in der Vorrede zu einer neuen Auflage der *Himlischen Lieder* mitteilen konnte, diese Lieder seien „durch ganz Teutschland dermaßen bekannt", „daß sie auch von denen, welche der Musik nicht eben kündig, ja sogar von Weibespersonen, Kinderen, Knechten und Mägden gar fein gesungen werden".

Immer wieder fanden Rists Lieder in Liedersammlungen der damaligen Zeit Aufnahme. So plünderte das *Venus-Gärtlein* mit der Übernahme von mehreren Liedern aus der *Galathea* diese Sammlung derart aus, daß es Rists Verleger Rebenlein vorzog, zur Ausschaltung der Konkurrenz die Restbestände des *Venus-Gärtlein* aufzukaufen. So setzte, wie Wilhelm Krabbe betont[1], der mit Rist befreundete Pfarrer Johann Neukrantz in seinem Werk *König Davids Psalterspiel* aus dem Jahre 1650 unter anderem die Kenntnis der Lieder „Dafnis ging für wenig Tagen" und „Ach Amaryllis hast du denn" aus Rists *Galathea* voraus. Wie verbreitet gerade diese beiden Lieder gewesen sein mochten, kann ihre Übernahme in zahlreiche textliche Liedersammlungen und Tabulaturen unterstreichen[2]. Bemerkenswert ist die räumliche Streuung der Lieder. Von Dänemark (wo beide Lieder in Søren Terkelsens *Astree Sjungekor*

---

[1] *Johann Rist und das deutsche Lied,* Diss. Berlin 1910, S. 201.

[2] In Constans Holdliebs *Gesechster Tugend und Laster Rose* (Nürnberg 1655) wird „Ach Amaryllis hast du denn" einmal, „Dafnis ging für wenig Tagen" gar achtmal als Tonangabe gefordert. „Dafnis ging" findet sich ferner u. a. in der vermutlich in Nürnberg um 1670 niedergeschriebenen deutschen Orgeltabulatur (Bln. Mus. Ms. 40 147), der Klavier- und Orgeltabulatur aus dem Jahre 1692/93 (Bln. Mus. Ms. 40 493, jetzt Westdtsch. Bibl. Marburg) und dem Klavierbuch der Regina Clara im Hoff (Nationalbibl. Wien Ms. 18 491); „Ach Amaryllis hast du denn" in dem Klavierbuch der Anna Margareta Stromerin (Nürnberg Germ. Mus. Ms. 31 781), der Klavier- und Orgeltabulatur aus dem Jahre 1692/93 (Bln. Mus. Ms. 40 493, jetzt Westdtsch. Bibl. Marburg) und der Tabulatur der Bayr. Staatsbibl. München (Mus. Ms. 1657).

Aufnahme fanden) und Schweden (wo „Dafnis ging für wenig Tagen" in zwei visböcker des 17. Jahrhundert erscheint[1]) bis nach Süddeutschland und Österreich (Klavierbuch der Regina Clara im Hoff, Klavierbuch der Anna-Margareta Stromerin) spannt sich der Bogen ihrer Verbreitung.

Die Tatsache, daß „Ach Amaryllis hast du denn" im Liederbuch des Johann Heck in einer lateinischen Übersetzung vorliegt, bekundet schließlich eindeutig die große soziale Breitenwirkung, die dieses Lied erfahren hat. Nicht nur in Familien des wohlhabenden Bürgertums (Klavierbuch der Anna-Margareta Stromerin) oder im Kleinbürgertum, an das sich Rist etwa mit dem „Täglichen Lied eines Handwerkesmannes" in der Sammlung *Alltägliche Haußmusik* (Lüneburg 1654) wendet, sondern auch im studentischen Musikbetrieb wurden Lieder aus den Drucken des Wedeler Liedorganisators gesungen. Aber auch in Gelehrtenkreisen erfreuten sich Rists Sammlungen, aus denen manches Lied in den Gemeindegesang überging, großer Popularität. So enthielt die Bibliothek des Göttinger Universitätsprofessors Richter acht, die des 1671 verstorbenen Leipziger Archidiakons Gottfried Christian Bosius gar zehn Publikationen Johann Rists[2].

Waren die Lieder aus Rists Sammlungen weitgehend auf das häusliche Musizieren zugeschnitten, so bot Adam Krieger mit seinen beiden Arienwerken wertvolles Gebrauchsgut für das gesellige Musizieren. Verständlicherweise fanden sie ihre Heimstatt in erster Linie unter der Studentenschaft, der Krieger mit zahlreichen Trinkliedern huldigte, mit dem in manchen Liedern praktizierten, für den Studentengesang typischen Wechsel zwischen Vorsänger und einfallendem Chor und der als Zugeständnis an die studentische Collegium musicum-Pflege zu wertenden Hinzufügung von Orchesterritornellen[3]. Aber auch beim häuslichen Musizieren genoß Kriegers Liedschaffen viel Ansehen. Die von Helmuth Osthoff erwähnten Handschriften, die einzelne Arien Adam Kriegers übernommen haben, kann durch die Klavier- und Orgeltabulatur von 1692/93 (Bln. Mus. Ms. 40 493, jetzt Westdtsch. Bibl. Marburg), die Tabulatur für das Cithrinchen (Bln. Mus. Ms. 40 622) und das *Clavichordium Buch* (1678; Bln. Mus. Ms. 40 623) ergänzt werden[4].

Dank seiner außergewöhnlichen Begabung für einen volkstümlichen Liedstil hat es Adam Krieger verstanden, mit seinem Werk die verschiedensten sozialen Kreise anzusprechen. Ja, die Wirkung seiner Arien, die geradezu wie Schlager

---

[1] F. Thierfelder, *Die visa der schwedischen Liederbücher des 16. u. 17. Jhs. u. ihr Verhältnis zur gleichzeitigen deutschen Liedpoesie,* Diss. Leipzig 1922, S. 100.

[2] W. Braun, *Die Musik in deutschen Gelehrtenbibliotheken des 17. und 18. Jhs.,* Mf. X, 1957, S. 241 f.

[3] Nach K. Nef (*Die Collegia Musica in der deutschen reformierten Schweiz,* St. Gallen 1896, S. 105 u. 135) wurden Kriegers Arien auch im Collegium musicum von Zürich und in dem von St. Gallen gepflegt.

[4] *Adam Krieger. Neue Beiträge zur Geschichte des deutschen Liedes im 17. Jh.,* Leipzig 1929, S. 28/29, und *Adam Krieger* in MGG VII, Sp. 1789.

populär wurden und sich innerhalb kürzester Zeit über ganz Deutschland verbreiteten, ging weiter, als es einer Zeit recht war, die sich auch im Bereich der Kunst immer wieder gegen die Außerachtlassung sozialer Grenzen wehrte[1]. „Seit des edlen Kriegers Sachen / Sich der Welt zu kundbar machen / Wird der schönste Klang gemein", so heißt es in einem Lobgedicht, das ein Leipziger Studiosus im Namen des Collegium musicum den im Jahre 1667 erschienenen *Weltlichen Arien und Canzonetten* Johann Theiles voranstellte. Eindeutig distanzierte man sich von der Musikübung breiter Volkskreise.

Als durch die Hamburger Liederschule in Norddeutschland, durch Andreas Hammerschmidt oder Adam Krieger in Mitteldeutschland dem Lied eine große Breitenwirkung erschlossen wurde, erschien im Jahre 1657 in Bremen eine Sammlung, die sich geradezu programmatisch von den auf Gemeinverständlichkeit gerichteten Bestrebungen vieler Liedkomponisten der damaligen Zeit distanzierte: Johann Jacob Löwes und Johann Weilands *Zweyer gleich-gesinnten Freunde Tugend und Schertz-Lieder.*

Jacob Schwieger, der ein Jahr zuvor seine *Wandlungs Lust* veröffentlicht hatte, ließ sich nach Wittenberger Universitätsstudien in der freien Reichsstadt Hamburg nieder und brachte hier seine Liedersammlungen heraus, zu deren Mitwirkung er mehrere Musiker gewonnen hatte; der fürstliche Kapellmeister Johann Jacob Löwe wirkte zusammen mit dem Kammermusikus Johann Weiland am Braunschweiger Hof. Jacob Schwieger, ein Mitglied der von Zesen im Jahre 1643 gegründeten „Deutschgesinnten Genossenschaft", wandte sich in seinen Vorreden an den „teutsch" gesinnten, den „teutsch" liebenden Leser, an ein bürgerliches Publikum, bei dem seine Sammlungen auch Anklang fanden. Löwes und Weilands Arbeit ist dagegen auf „höfische Aufwartung berechnet" und bewußt jedem volkstümlichen Stilwillen entgegengesetzt.

„So geht es / wan da singt und spielt Herr Jedermann
Vor war die edle Kunst bey Fürsten nur in ehren /
Sie musste dero Preyß vnd hohe Tugend lehren /
Sie war der Herren Ruhm vnd Königliche Lust /
Das Dorff vnd Bauer Volck hat wenig hie gewust.
Jetzt muß die liebe Kunst zu allen Diensten stehen;
Dan man vermeynt / es kan nichts glückliches geschehen /
Es kan fast keine Braut zur Traue gehen ein /
Es muß auch diese Kunst dabey gemißbraucht seyn."

So heißt es in einem dem Werk vorangesetzten Lobgedicht eines gewissen H. Scheffer.

Jacob Schwiegers Sammlungen, wie etwa die *Wandlungs Lust,* die Hans Hake „mit gantz neuen und wolklingenden Weisen ausgeschmücket", bringen

[1] In der Liedertextsammlung *Gantz neuer Hans Guck in die Welt* (Bln. Yd. 5116) wird Kriegers „Ich bin verwund't" (1667, IV, 2) zweimals als „Ton"-Angabe verlangt.

einfache, zum Teil an Tanztypen angelehnte Liedweisen[1]. Löwe und Weiland dagegen reihen neben einem Madrigal Arien und Kanzonetten aneinander, fügen den Singstimmen in bescheidener höfischer Prunkentfaltung obligate Instrumente hinzu und rühmen sich ausdrücklich der Bekanntschaft mit den „welschen Manieren", die sich in der Tat dann auch in ihrem Werk niederschlägt. Da Johann Jacob Löwe in seiner 1682 in Nürnberg erschienenen Sammlung „Einstimm. Neue Arien mit zweyst. Ritornellen" nach Texten Johann Georg Braunens einen liedhafteren Ton anschlägt, ist es offensichtlich der Bindung an den höfischen Geschmack zuzuschreiben, wenn er sich in seiner früheren Sammlung zu einem bewußt artistischen Stil bekennt.

Löwes und Weilands *Tugend und Schertz-Lieder* stehen im Liedschaffen ihrer Zeit keineswegs isoliert. Schon vor der Jahrhundertmitte bemühte sich Georg Weber, seine *Geistlichen Lieder* von den „Zotenliedern" abzugrenzen, die „in der jetzigen totkranken Welt viel günstigeres Aug und willigeres Gehör fänden" als „hohe" Kunst. In seinem der schwedischen Königin Christine und dem Herzog Friedrich zu Schleswig-Holstein zugeeigneten Werk wollte er bewußt diese „hohe" Kunst üben.

Am Ende des Jahrhunderts war es unter anderem Jacob Krembergs 1689 zu Dresden veröffentlichte *Musicalische Gemüths-Ergötzung*, die sich von einem volkstümlichen Liedstil distanzierte. In servilem Ton berichtet Kremberg im Vorbericht, daß er seine Sammlung hohen „Standes-Personen" zudächte. Als Adam Krieger seine Arien einer musizierfreudigen Studentenschaft darbot, hatte er sich unter anderem an die bei den Studenten geläufigen Tanzformen angelehnt. Als Johann Rists Mitarbeiter möglichst weite Kreise mit ihren Liedern anzusprechen gedachten, gingen sie häufig vom Choral aus. Jacob Kremberg dagegen glaubte die Wünsche seines Publikums am besten befriedigen zu können, wenn er den italienischen Opern- und Kantatenstil weitgehend auch auf die deutsche Liedkunst übertrüge.

Wandte sich Jacob Kremberg mit seiner *Musicalischen Gemüths-Ergötzung* an hohe „Standes-Personen", so widmete Christian Schwartz, der Textdichter der in den Jahren 1705 und 1706 veröffentlichten Liedersammlungen *Musae Teutonicae*, die zweite Sammlung dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen, dem Vater Friedrichs des Großen. Wie Krembergs Werk sind auch Christian Schwartz' *Musae Teutonicae* (als Musiker wirkten an diesem Werk vor allem C. Haagk und J. A. Schope mit) kennzeichnend für die höfisch bestimmte Liedkunst. „Was mein geringer Reim zusammen hat gesetzet, hast du, beliebter Schop, recht-künstlich ausgeschmückt", heißt es in einem *Kling-Gedicht des Autoris an den recht-fertigen Musicum Schopen.*

Am künstlerisch gewichtigsten offenbart sich jedoch der höfisch gebundene Liedstil in Philipp Heinrich Erlebachs dem Grafen Albert Anton von Schwarz-

[1] In Nr. 2 „Auff den erfreulichen Nahmens-Tag Seiner vielwehrten Candien" stimmte HAKE ein „schlechtes Liedelein" an.

burg-Rudolstadt und dem Herzog Friedrich von Gotha gewidmeter Sammlung *Harmonische Freude Musicalischer Freunde,* die in zwei Teilen 1697 und 1710 erschien. Schon mit 22 Jahren kam Erlebach als „Gräflicher Musicus und Kammerdiener" an den Rudolstädter Hof, in die Residenzstadt des Grafen und späteren Fürsten Albert Anton von Schwarzburg-Rudolstadt, die er bis zu seinem Tod im Jahre 1714 kaum mehr verlassen hat. Ohne Zweifel ist somit die Zurückdrängung liedhafter Elemente, die Vorherrschaft eines pretiösen, zierreichen Opern- und Kantatenstils, aber auch zum Beispiel die Erlebach eigene Ritornellbehandlung durch das Eingespanntsein in die höfische Sphäre zu erklären. Adam Kriegers Ritornelle, die in der Regel motivisch eigene Wege gehen und mit dem Vokalpart unverbunden sind, wirken wie Zwischenspiele, wie Atempausen für den Sänger, während Erlebachs mit dem Vokalpart häufig verbundene Ritornelle dem Lied die Krone aufsetzen, mit der Aufnahme des letzten Motivs des Vokalparts eine letzte glanzvolle Steigerung bringen. Adam Kriegers Ritornelle waren ein Zugeständnis an die studentische Collegium musicum-Pflege, Erlebachs Ritornelle dagegen spiegeln das Repräsentationsbedürfnis des barocken Fürstenhofes.

Erlebachs Liedersammlung war trotz ihres hohen künstlerischen Wertes kein weittragender Erfolg beschieden. Die Resonanz, die etwa Adam Kriegers Arien fanden, blieb diesen kunstvollen Gesängen, die nicht für ein geselliges Miteinander-Musizieren, sondern für eine künstlerisch erlesene Darbietung bestimmt waren, weitgehend versagt. Dem in Laienkreisen gepflegten Lied trat in Erlebachs Arien das höfisch bestimmte eigentliche Kunstlied gegenüber. Sich deutlich von der Liedkunst eines Johann Rist oder Adam Krieger abgrenzend, als Gegenpol zu den uns keineswegs nur sporadisch überlieferten Volksliedern, vermag es zusammen mit dem Volkslied und dem bürgerlich betonten Gebrauchslied die Spannweite des im 17. Jahrhundert gepflegten vielschichtigen Liedgutes zu umreißen.

Über die Akustik des Raumes und der Orgel in der Frauenkirche zu Dresden

von

WERNER LOTTERMOSER

Problemstellung

In der infernalischen Bombennacht des 13. Februar 1945 wurde auch der herrliche Barockbau der Frauenkirche zu Dresden mit ihrer prachtvollen Silbermann-Orgel zerstört. Ein einzigartiges Baudenkmal deutscher Kirchen- und Kulturgeschichte sank für immer in Schutt und Asche.

Der folgende Beitrag ist als eine Art Nachruf auf die ausgezeichneten akustischen Eigenschaften der Kirche und Orgel gedacht. Die Untersuchung wurde durch eine Übertragung von Tonbändern aus den Jahren 1943/44 vom Deutschlandsender am 13. 2. 1958 veranlaßt, bei welcher der damalige Organist H. Ander-Donath einige Bachsche Orgelwerke[1] auf der Silbermann-Orgel der Frauenkirche spielte. Die Auswertung dieser Aufnahmen ergab bisher unbekanntes Material über die Nachhallzeiten in der Kirche und die Klänge der Orgel. Zwei Ergebnisse sollen besonders hervorgehoben werden: 1. der charakteristische Verlauf der Kurve, welche die Funktion der Nachhallzeit von der Frequenz darstellt; 2. die typischen Formanten in den Spektren der Prinzipale (hervorgerufen durch deren besondere Bauart) wie auch in denen der Plena (verursacht durch Mensur und Intonation der Prinzipale und Mixturen).

Raumakustische Ergebnisse

Über die berühmte Kuppelkirche des Ratszimmermeisters George Bähr sind im Laufe der Jahre verschiedene Berichte erschienen, welche in erster Linie die Geschichte des Baues und dessen architektonische Schönheiten schildern[2]. Die

---

[1] Toccata und Fuge d-moll; Choralvorspiel „Wer nur den lieben Gott läßt walten"; Präludium und Fuge Es-dur.

[2] Das Christliche Denkmal, Heft 2, Berlin 1953; Große Baudenkmäler, Heft 122, Berlin–München 1950; Sächs. Bau- und Kunstdenkmäler, hg. v. Landesverein Sächs. Heimatschutz 1933; J. L. Sponsel, *Die Frauenkirche zu Dresden*, Dresden 1893.

raumakustischen Eigenschaften der Kirche wurden schon früher, rein nach Gehör, als besonders günstig angesehen, ja erstaunlich deswegen, weil auch bei voller Besetzung (etwa 4000 Personen) der Geistliche, ob er vom Altar oder von der Kanzel aus sprach, überall gut zu verstehen war. Man machte mit Recht die zentrale Anlage des Rundbaues dafür verantwortlich, bei welchem die Gemeinde dicht um den Pastor versammelt ist und die Entfernungen bis zum Hörer weit geringer sind als bei Kirchen gleicher Größe, die in üblicher Weise mit langen Schiffen versehen sind.

Um quantitative Angaben über die Akustik der Frauenkirche machen zu können, bedurfte es der Darbietung einer Orgelkomposition, bei der im forte angeschlagene Klänge oder Akkorde von Pausen gefolgt werden, während derer das Ausklingen beobachtet und gemessen werden kann. Die Toccata d-moll ist aus diesen Gründen geradezu für Nachhallmessungen prädestiniert. Aus ihr und geeigneten Stellen der anderen Stücke wurden Pegelregistrierungen gewonnen, deren Auswertung in Abb. 1 dargestellt ist. Als Funktion der Nachhallzeit von der Frequenz ergab sich eine Art Glockenkurve mit einem Maximum von 5,5 sec im mittleren Tonbereich. Es liegt im Vergleich zu den Werten von Kirchen ähnlichen Rauminhalts (ca. 20000 cbm) um etwa 2 sec höher als der sogenannte optimale Betrag, doch schwanken die in der Literatur angegebenen günstigen Zeiten beträchtlich [1]. Als vorteilhaft wird auch mitunter ein schwaches Ansteigen der Nachhallzeit bei tiefen Frequenzen erachtet, doch sind die Ansichten darüber ebenfalls noch geteilt. In unserem Fall waren die Nachhallzeiten bei tiefen Frequenzen beträchtlich kürzer (3,7 sec bei 50 Hz) als bei den mittleren, was durch die zahlreichen Holzeinbauten, die als Absorber für tiefe Frequenzen wirken, verursacht wird. Ein ganz ähnliches Verhalten zeigte bemerkenswerter Weise die Kuppelkirche von Ettal [2], in welcher Nachhallzeiten von 3,7 sec bei 120 Hz, 7,2 sec bei 1000 Hz und 4 sec bei 4000 Hz gemessen wurden. Charakteristisch für alle Barockkirchen ist, daß die Nachhallzeiten bei tiefen Frequenzen nicht länger sondern kürzer als bei mittleren sind [3]. Bei hohen Frequenzen werden die Nachhallzeiten ohnehin in allen Fällen wegen der größeren Absorption in Luft kürzer.

In der Frauenkirche waren aus Holz neben dem Gestühl die stark hervorspringenden Emporen, die wie die Ränge eines Theaters um das weite Rund der Kirche liefen (Abb. 2). Sie erstreckten sich in mehreren Etagen bis unter die Bögen, welche die steinerne Innenkuppel trugen und waren mit Holzbänken versehen, die sehr steil in 4 oder 5 Reihen anstiegen. Daneben waren eine Anzahl verglaster Logen, sog. Betstübchen, eingebaut, die ebenfalls zur Absorption tiefer Frequenzen beitrugen.

---

[1] P. V. Brüel, *Sound Insulation and Room Acoustics*, London 1951; W. Furrer, *Akustik*, Basel u. Stuttgart 1956.

[2] W. Lottermoser und G. Bobbert, „*Unser Mandl*", Ettal 1952, S. 18.

[3] W. Lottermoser, Acustica 2, 1952 S. 109.

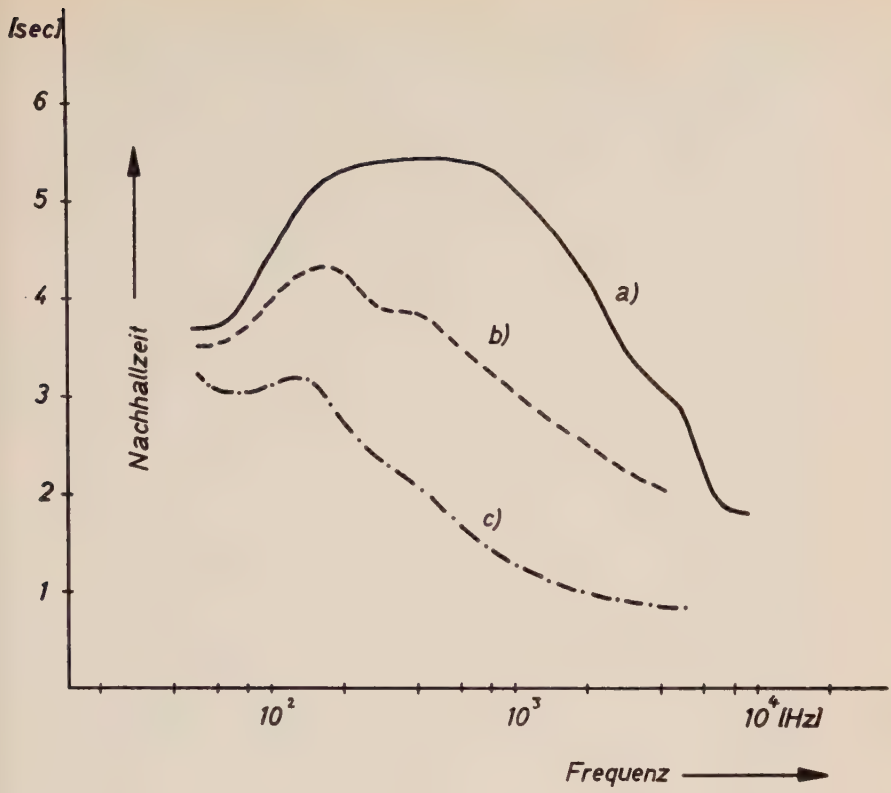


Abb. 1: Nachhallzeiten in der Frauenkirche zu Dresden

a) im leeren Zustand (gemessen)

b) mit 1000 Personen besetzt (berechnet)

c) mit 4000 Personen besetzt (berechnet)

Abb. 2: Inneres der Frauenkirche zu Dresden
(nach: F. Memger Nachf., Dresden-N)

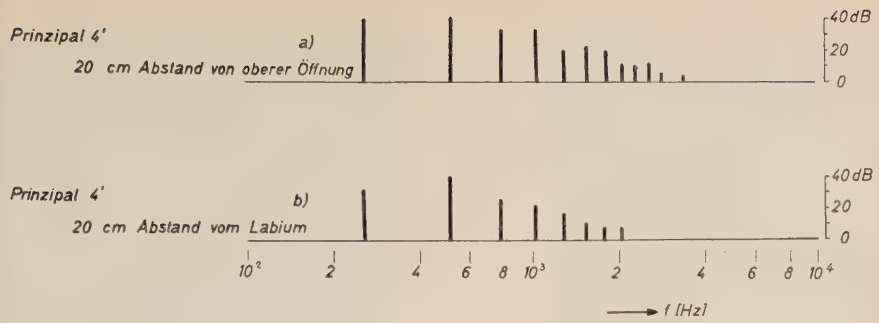


Abb. 3: Klangspektren von Prinzipalpfeifen c¹

a) G. Silbermann

b) K. J. Riepp

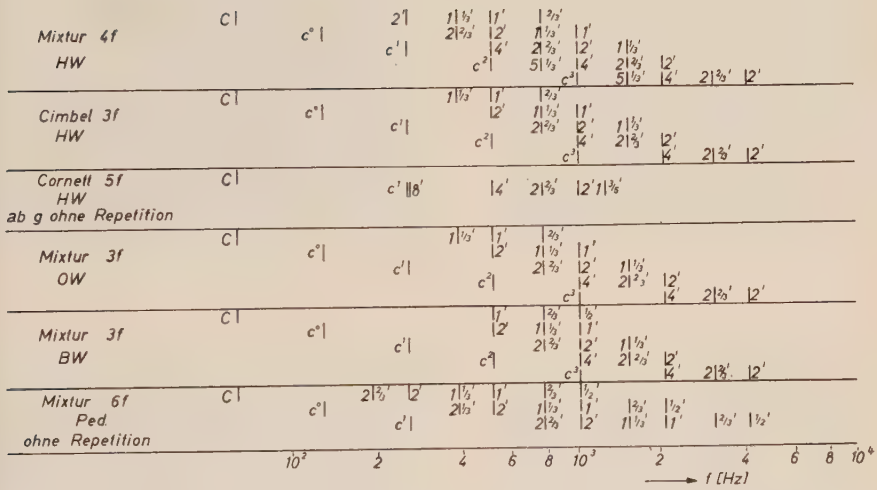
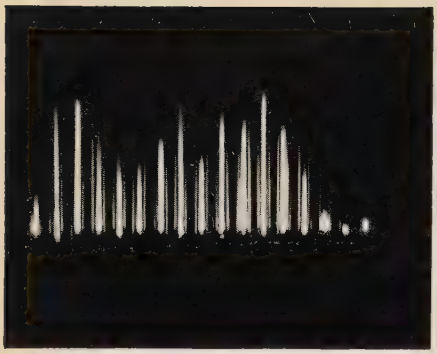
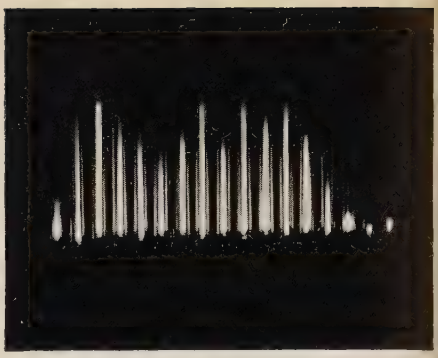


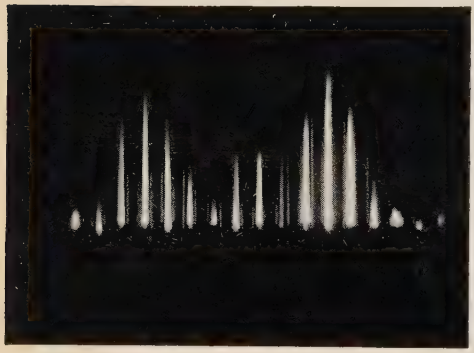
Abb. 4: Frequenzlagen der Mixturen in der G. Silbermann-Orgel der Frauenkirche zu Dresden



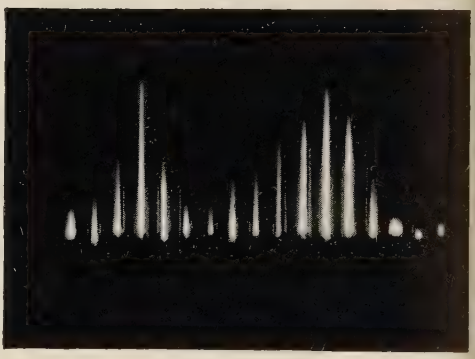
Frauenkirche 1732/36 Dresden



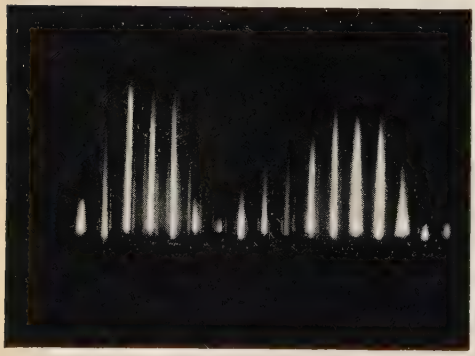
Frauenkirche 1732/36 Dresden



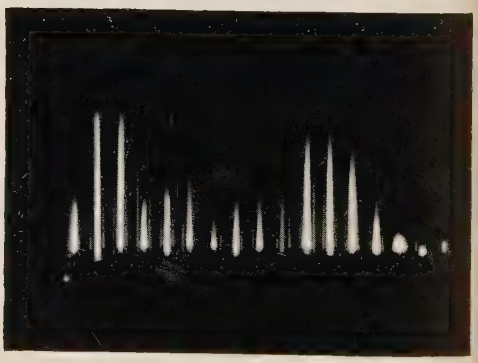
Dom, Freiberg 1710/14



Forchheim 1725



Fraureuth 1742



Nassau 1745

Abb. 5: Klangspektrale Schalldruckverteilungen
in den Plenumklängen verschiedener Orgeln von G. Silbermann

Die gezeigte Nachhallfunktion machte die Frauenkirche für die Verständlichkeit von Predigten und polyphoner Musik geeignet. In gotischen und romanischen Kirchen wird dagegen die Nachhallzeit in der Regel mit abnehmender Frequenz erheblich länger und erreicht in manchen Fällen maximale Werte von 8 bis 10 sec[1]. Ein solches Verhalten ist für die Sprachverständlichkeit und schnellbewegte Musik weniger vorteilhaft: Die Partialschwingungen tiefer Frequenzen schwingen im Raum langsamer ein und aus, während die höheren Frequenzen, welche Träger der Artikulation sind, zwar schneller ein- und ausschwingen, jedoch durch die entsprechende Abstandsfunktion energiemäßig gegenüber den tiefen Frequenzen benachteiligt sind. Ein Raum solcher Art wirkt „klangverdunkelnd" und „verschwimmend". Er ist besser geeignet für feierlich getragene Musik mit langsamen harmonischen und melodischen Veränderungen (Gregorianik).

In der Frauenkirche ging das Ein- und Ausschwingen der Töne tiefer Frequenzlage schneller vor sich, außerdem wurden solche Töne mit wachsender Entfernung von der Schallquelle stärker absorbiert als diejenigen des mittleren Frequenzbereichs. So wurden die Teiltöne bzw. Teiltongruppen, welche die Klangfarbe der Vokale bestimmen, betont: ihre Intensität nahm mit wachsendem Abstand von der Schallquelle weniger stark ab, als die der tiefen und hohen Töne. Der Raum wirkte dadurch „aufhellend" und „klärend", schnell bewegte Musik kam trotz des Nachhalls zu relativ deutlicher Wirkung.

Auf Grund der Raumgröße und der gemessenen Werte läßt sich ungefähr ausrechnen, wie stark die Nachhallzeit abnahm, wenn etwa 1000 und wenn etwa 4000 Personen in der Kirche waren (Abb. 1). Da die Kleider vorzugsweise zur Absorption hoher Frequenzen beitragen, ergibt sich im ersten Fall eine Verschiebung des Maximums auf etwa 200 bis 300 Hz und eine Verringerung der Nachhallzeit auf etwas mehr als 4 sec. Bei etwa 4000 Personen liegt das Maximum mit rund 3 sec bei etwa 100 Hz.

Die ermittelte Veränderung der Nachhall-Frequenz-Funktion in Abhängigkeit vom Grad der Besetzung dürfte durchaus im Sinne einer gehörsrichtigen Regelung der im Raum erzeugten Klänge liegen. Zur Begründung dieser Auffassung denke man sich, daß die Schallintensität der Teiltöne je nach deren Frequenzlage entsprechend den Kurven auf Abb. 1 in verschiedener Weise verringert wird. Je kürzer nämlich der Nachhall ist, um so größer ist die Absorption und um so größer ist die Verringerung der Schallintensität im Raum. So wird deutlich, daß im vorliegenden Fall mit wachsender Besetzung vor allem die Teiltöne höherer und mittlerer Frequenzlage geschwächt werden. Wenn man nun die Ohreigenschaften, insbesondere die Kurven gleicher Lautstärke zur Ermittlung des subjektiven Eindrucks dieser spektralen Veränderungen heranzieht, so leuchtet ein, daß mit wachsender Besetzung der Gehörseindruck un-

[1] G. Venzke, Acustica 9, 1959, S. 151; W. Lottermoser, Kongr.-Ber. Hamburg 1956 (1957), S. 154.

gefähr erhalten bleibt, weil die geringere Ohrempfindlichkeit bei leisen und tiefen Tönen kompensiert wird durch die relativ größere Absorption mittlerer und hoher Teiltöne. Die gemessene Nachhallkurve des leeren Raumes kann also als günstige Ausgangsbedingung für eine gehörsrichtige Pegelverschiebung bei verschiedenem Grad der Besetzung angesehen werden. Sie dürfte als spezifisch für barocke Räume gelten können. Selbstverständlich ist die gezeigte Erscheinung mit einer Verkürzung der Nachhallzeiten gekoppelt, wodurch sich insbesondere Einflüsse auf Klangeinsätze und -übergänge ergeben.

Über die Schallverteilung (Diffusität) im Raum lassen sich aus den Tonbandaufnahmen keine Messwerte entnehmen, doch ist aus den Photographien (Abb. 2) und Schnittzeichnungen der Kirche zu ersehen, daß die Diffusität infolge der starken Gliederung durch Säulen, Bögen, Emporen usw. besonders groß gewesen sein muß. Störende Echos längerer Laufzeit traten somit nicht auf. Keinen merklichen Einfluß auf die Güte der Akustik hatte auch die den Raum überwölbende Innenkuppel mit einem ungefähren Durchmesser von 20 m. Ihr Krümmungsmittelpunkt lag etwa 26 m über dem Kirchenfußboden. In die Kuppel laufende Schallwellen wurden daher zerstreut zurückgeworfen. Eine zentrale Öffnung im Scheitel der Kuppel konnte durch eine Schiebetür auf- und zugemacht werden. War sie offen, so schaute man bis zu einer Höhe von rund 60 m in die obere innere Kuppel, die sich über der des Innenraums dicht unter der Außenkuppel wölbte. Dorthinein laufender Schall gelangte nicht wieder in den Innenraum, doch war es gebräuchlich, an hohen Festtagen einen Chor durch die Öffnung nach unten singen zu lassen.

Der Altar wirkte als Schallreflektor, gleichzeitig infolge seiner starken Gliederung schallzerstreuend. Von den Worten des von dort sprechenden Geistlichen wurde ein beträchtlicher Anteil in den Altarraum und das Schiff geworfen. Auch die Orgel war über dem Altar akustisch günstig aufgestellt (Abb. 2), denn die hinter dem Pfeifenwerk befindlichen Wände und die an der Decke darüber befindliche Krümmung verursachten eine wirksame Reflexion der von den Pfeifen erzeugten Schallwellen in Richtung auf das Schiff. Vorteilhaft wirkte sich hier auch aus, daß von den meisten Plätzen eine Sicht auf das Pfeifenwerk möglich war. Deshalb gelangten die Einschwingvorgänge der ersten Wellenfronten ungehindert an das Ohr des Hörers.

Die dargestellten, für evangelische Predigtkirchen wertvollen akustischen Verhältnisse sollten in Zukunft die Architekten dazu veranlassen, sich mehr als bisher dem Zentralbau mit ähnlichen Nachhall- und Diffusitätseigenschaften zu widmen.

Orgelakustische Ergebnisse

Die als opus 39 von Gottfried Silbermann erbaute Orgel wurde im Jahre 1736 eingeweiht und erregte bereits damals die Bewunderung der Kenner[1]. Joh. Seb.

[1] E. Flade, *Gottfried Silbermann*, Leipzig 1953; U. Dähnert, *Die Orgeln Gottfried Silbermanns*, Leipzig 1953.

Bach selbst spielte am 1. 12. 1736 zwei Stunden lang auf ihr vor erlesener Zuhörerschaft. In ihrer originalen Gestalt hat sie fast zwei Jahrhunderte lang der Gemeinde gedient, bis im Jahre 1912 der Orgelbauer J. Jahn das Werk, das durch den damaligen Organisten A. Hottinger betreut wurde, erneuerte und ergänzte. Es verdient Anerkennung, daß damals alle Register Silbermanns erhalten blieben. Die unter dem Gesichtspunkt der heutigen Denkmalpflege unerwünschten Veränderungen wurden bei der zweiten Restauration im Jahre 1942, die unter Beratung des Organisten Ander-Donath durch die Orgelbauanstalt Gebr. Jehmlich durchgeführt wurde, rückgängig gemacht[1]. Das gesamte Pfeifenwerk wurde wieder auf seinem ursprünglichen Platz aufgestellt und ausschließlich mit Schleifladen versehen. Das nach Silbermannscher Art besetzte Pedal erhielt zusätzlich einige Register, wodurch eine Annäherung an die reichbesetzten Pedale norddeutscher Barockorgeln erreicht wurde. Die Traktur war elektropneumatisch. Da viele Pfeifen bei dem ersten Umbau bedauerlicherweise mit außerordentlich dicht sitzenden Kernstichen versehen worden waren, konnten die originalen Einschwingvorgänge nicht vollständig reproduziert werden. Man hört dies bereits, wenn man die Aufnahmen mit solchen original erhaltener Silbermann-Orgeln vergleicht. Unbeeinflußt von diesen Gegebenheiten blieben aber die stationären Klänge, sowohl die der Einzelstimmen wie der Registerkombinationen, so daß sie zum Gegenstand akustischer Untersuchungen gemacht werden konnten.

Obwohl bei einer bloßen Betrachtung der Orgelprospekte Silbermanns auffällt, daß die dort befindlichen Pfeifen außergewöhnlich breite Labien besitzen, ist meines Wissens in der Literatur bisher noch nicht auf diese den Klang entscheidend beeinflussende Konstruktionseigenart Silbermanns hingewiesen worden. Bei der Bildung des Verhältnisses: Durchmesser zu Labienbreite bekommt man bei seinen Orgeln durchschnittliche Werte von 1,2 : 1. Diese Mensur weicht so sehr von den Gepflogenheiten anderer Meister des Barock ab, daß sie als typisch für G. Silbermann gelten muß, zumal er bei dieser Bauart vom ersten bis zum letzten Werke, das er in Sachsen baute, blieb. Es ist besonders interessant, daß er während seiner Tätigkeit im Elsaß derartige Labienmensuren nicht verwendet hat, so daß man annehmen muß, es sei ihm der Gedanke dazu intuitiv oder durch anderweitige Anregungen (vielleicht italienischer Art?) während der Rückreise nach Sachsen gekommen. Natürlich muß Silbermann klare Vorstellungen von der größeren Wirksamkeit seiner Methode gehabt haben. Noch heute wird der besondere Wohllaut seiner Pfeifen gerühmt. Die akustische Untersuchung liefert den Beweis der Richtigkeit des gehörsmäßigen Urteils, denn neben starken Grund- und Oktavteiltönen in den Klangspektren der einzelnen Pfeifen wie Prinzipalen, Oktaven und Mixturen zeigen sich For-

---

[1] H. Ander-Donath, *Die drei Orgeln des Domes zu Dresden*, Dresden 1942; Fr. Müller, Instrumentenbau-Zeitschr. XI, 1956, S. 7; Chr. Mahrenholz, AfMw XVI, 1959, S. 174.

manten, also Gruppen stärkerer höherfrequenter Teiltöne. Diese verleihen den Klängen ein vokalartiges Timbre; sie bewirken, daß sich die Klänge „natürlich" d. h. wie gesungen anhören. In Abb. 3 ist beispielsweise das Klangspektrum einer nachgebauten Silbermannpfeife des Prinzipalregisters c^1 einer Pfeife gleichen Grundtons nach K. J. Riepp, dem Meister von Ottobeuren, gegenübergestellt. Die Maße dieser beiden Pfeifen sind in folgender Tabelle angegeben:

a) nach G. Silbermann	b) nach K. J. Riepp
⌀ = 42 mm	⌀ = 47 mm
L = 37 mm	L = 31 mm
A = 10 mm	A = 9,5 mm
l = 601 mm	l = 584,5 mm

Bei Pfeife a) sind die ersten Teiltöne intensiv ausgebildet und bei 1600 Hz zeigt sich das erwähnte Formantgebiet. Bei Pfeife b) ist der Grundton etwas schwächer als der Oktavteilton, wobei kein Formant zu erkennen ist. So tönt die Pfeife a) stark, farbig und gesangreich, während Pfeife b) hell und flötenartig, aber keineswegs vokalartig klingt. Dies steht in Übereinstimmung mit dem bereits vor zwanzig Jahren an der G. Silbermann-Orgel von Reinhardtsgrimma direkt festgestellten Befund[1], doch fehlten damals noch spektrale Messungen an den Prinzipalpfeifen anderer Orgelbauer, so daß die Besonderheit des Ergebnisses noch nicht voll erkannt werden konnte.

Aus Analogiebetrachtungen folgt, daß die Frequenzlage der bei den Silbermannschen Pfeifen auftretenden Formanten von der Grundtonhöhe der einzelnen Pfeife abhängt, so daß man es also, wenn man das ganze Register betrachtet, mit wandernden Formanten zu tun hat, welche längs der Klaviatur ihre Tonlage, mithin ihre Klangfarbe von einem dunkleren bis zu einem helleren Charakter verändern. Dies verleiht den Silbermannschen Registern zusätzlich einen besonderen Reiz. Da weiterhin alle Stimmen der Oktaven, Mixturen und Cimbeln in der angegebenen Weise gebaut wurden, erreichten auch die Plenumklänge eine außergewöhnlich starke Obertönigkeit, durch welche die Schärfe, „Penetranz" und „Delicatesse" aufs höchste getrieben wurde. So konnte es sich Silbermann leisten, die gemischten Stimmen verhältnismäßig geringchörig zu bauen, denn die geringe Zahl der Chöre wurde durch die Obertönigkeit der Pfeifen kompensiert.

Die Aufzeichnung der Frequenzlagen der Mixturchöre (Abb. 4) veranschaulicht deutlich, daß durch sie bestimmte Frequenzgebiete betont werden, welche den Klängen der Plena durch Einführung höher liegender Quint- und Oktavteiltöne bestimmte Farbwerte verleihen. Beispielsweise beginnt die auf dem 16′-Ton aufgebaute Hauptwerksmixtur bei C mit einer Betonung des Frequenzgebiets 300 bis 800 Hz, darauf wird durch Repetition die Lage 400 bis 1000 Hz hervorgehoben. Darauf liegt die stärkere Teiltongruppe nach Hinüberwechseln

---

[1] W. Lottermoser, Akust. Ztschr. 5, 1940, S. 324.

in die tiefere $5\frac{1}{3}'$-Lage bei 800 bis 2000 bzw. 1500 bis 4000 Hz. Die Obertöne der Einzelpfeifen verschieben natürlich die obere Frequenzgrenze nach oben. Es wird aber durch das Schema ganz deutlich, wie sorgfältig das Prinzip der Formantverschiebung und der Besetzung verschiedener Frequenzlagen in verschiedenen Manualen eingehalten ist. Das Cornett und die Pedalmixtur repetieren nicht, so daß sich deren Klangfarbe rascher über die Klaviatur weg verändert. An c^0 ist die Zusammensetzung der Mixturen im Brustwerk und Oberwerk dieselbe; ein deutlicher Klangfarbenunterschied wird hier durch die Mensuren erreicht.

Indem Silbermann nach fester Planung Grund-, Oberton- und gemischte Stimmen disponierte, erreichte er die von ihm gewünschten Klangfarben, so daß „das Hauptwerk gravitätisch, das Oberwerk scharf und spitzig, das Brustwerk delicat und lieblich, die Bässe stark und durchdringend" klingen. Bei solcher Methode unterscheiden sich die Werke weniger nach ihrer Lautstärke als nach ihrer Farbe und können bei mehrmaligem Spiel deutlich gegeneinander ausgespielt werden.

Da im vorliegenden Fall eine systematische Analyse der Plenumklangfarben in Halbtonschritten wie bei den früheren Untersuchungen[1] nicht möglich war, wurde die spektrale Schallenergieverteilung mit einem praktisch trägheitslos arbeitenden Spektrometer mit Halboktavfiltern gemessen, wobei so verfahren wurde, daß an Stellen der vorgetragenen Orgelkompositionen, welche mit dem vollen Werk gespielt wurden, von Zeit zu Zeit eine Messung gemacht wurde. Das verwendete Gerät war ein im Eigenbau der PTB hergestelltes Spektrometer mit gleichzeitiger Anzeige der Filterinhalte durch Glimmröhren. Die Grenzen der Filter werden in der folgenden Tabelle angegeben (Filtergrenzen des verwendeten Spektrometers in Hz; laufende Nummern von links nach rechts):

Lfd. Nr.	1	37,5– 53	10	850– 1200
	2	53 – 75	11	1200– 1700
	3	75 –106	12	1700– 2400
	4	106 –150	13	2400– 3400
	5	150 –212	14	3400– 4800
	6	212 –300	15	4800– 6800
	7	300 –425	16	6800– 9600
	8	425 –600	17	9600–13600
	9	600 –850		

Die Länge der Leuchtstriche (Abb. 5) ist ein Maß für den in dem betreffenden Filter auftretenden Schalldruck. Um zu prüfen, ob die gemessene Schallenergieverteilung typisch für die Orgeln G. Silbermanns ist, wurden ähnliche Stellen von Tonbandaufnahmen anderer Silbermann-Orgeln dem gleichen Verfahren

[1] W. Lottermoser, Acustica, Beih. 3, 1953, S. 129; ders. in AfMw XV, 1958, S. 113, und AfMw XI, 1954, S. 300.

unterworfen. Es zeigt sich eine deutliche Gliederung in zwei Maxima, deren unteres bei etwa 100 Hz, deren oberes bei etwa 2000 bis 3000 Hz liegt. Durch diese charakteristische Obertonverteilung wird einerseits die Fülle, andererseits die Helligkeit (der strahlende Glanz) erklärt. Zusätzlich zeigen die Spektren der Frauenkirchen-Orgel um 150 bis 400 Hz etwas mehr Schallintensität als die anderen, wodurch sie etwas voller und der Klangverteilung der Hamburger Schnitger-Orgel ähnlich wird.

Im Gegensatz dazu haben andere Orgeln, insbesondere die der Jahrhundertwende, aber auch moderne ganz andere Schallverteilungen. Meist überwiegen die Teiltöne tiefer Frequenzlage während ein zweites, höheres Maximum fehlt. Solche Orgeln klingen lauter, dunkler, aber weder hell, noch farbig. Auch fehlt dann jeder Glanz. Neuere Untersuchungen zeigten, daß bei solchen Instrumenten der sog. Verdeckungseffekt[1] des Gehörs so groß ist, daß die starken tiefen Teiltöne die höheren unwirksam machen, „verdecken“: Das Gehör wird bei solchen Orgeln von den großen Schalldrucken tiefer Töne so betäubt, daß es die höher liegenden nicht oder stark geschwächt vernimmt. Ein Erfassen, besonders der mittleren Stimmen polyphoner Kompositionen ist dann unmöglich.

Die berühmten Orgelbauer des Barocks, besonders aber Gottfried Silbermann haben diese wichtige Eigenschaft des Gehörs berücksichtigt, denn sie haben die einzelnen Register in ihrer Stärke so abgewogen, daß Schallverteilungen bzw. Obertonbesetzungen physiologisch wirksamer Art zustande kamen[2].

---

[1] W. Lottermoser und Fr. J. Meyer, Acustica 8, 1958, S. 398.

[2] Am Schluß dieser Untersuchung gedenke ich voller Dankbarkeit meines verstorbenen Vaters und meiner Mutter, welche mich schon in frühen Jahren in die Frauenkirche führten und in mir das Verlangen weckten, nachzuforschen, warum die Silbermann-Orgel so wunderbar tönte. – Den Herren Orgelbaumeistern Otto und Rudolf Jehmlich (Dresden) sowie Herrn Dr. Ulrich Dähnert (Dresden) danke ich für ihre freundlichst gegebenen wertvollen Mitteilungen.

Die Verfasser der Beiträge

Ursula Günther (geb. Röße). Geboren 1927 in Hamburg; Klavierunterricht bei Detlef Kraus und Hans Erich Riebensahm; nach Besuch der Schule für Theater und Musik der Hansestadt Hamburg 1947 Examen als Privatmusiklehrerin; anschließend musikwissenschaftliches Studium an der Universität Hamburg bei Heinrich Husmann; 1957 Dr. phil. Hamburg.

Carl Dahlhaus. Geboren 1928 in Hannover; studierte Musikwissenschaft an der Universität Göttingen bei Rudolf Gerber und an der Universität Freiburg i. Br. bei Wilibald Gurlitt und Hermann Zenck; 1952 Dr. phil. Göttingen. Von 1950–1958 Dramaturg am Deutschen Theater in Göttingen. Seit 1958 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Reinhold Schlötterer. Geboren 1925 in München; studierte Musikwissenschaft an der Universität München bei Rudolf v. Ficker; 1953 Dr. phil. München. Seit 1956 Lehrbeauftragter für historische Satzlehre am Musikwissenschaftlichen Seminar der dortigen Universität.

Willi Apel. Geboren 1893 in Konitz (Westpreußen); studierte Mathematik an den Universitäten Bonn und München (1912–1914) und Berlin (1918–1921). Kriegsteilnehmer 1914–1918. Lehrte 1922–1928 an der Freien Schulgemeinde Wickersdorf, dann an Gymnasien in Berlin. Begann musikwissenschaftliche Studien um 1920; 1936 Dr. phil. Berlin. 1938–1942 an der Harvard University, seit 1950 Professor an der Indiana University in Bloomington.

Hans Christoph Worbs. Geboren 1927 in Guben; studierte Musikwissenschaft an den Universitäten Greifswald und Berlin bei Ernst Hermann Meyer, Walther Vetter und Hans-Heinz Dräger; 1952 Dr. phil. Berlin. Wissenschaftlicher Aspirant und Lehrbeauftragter an der Humboldt-Universität. Seit 1958 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Werner Lottermoser. Geboren 1909 in Dresden; studierte Physik in Dresden, Kiel und Tübingen. Seit 1934 tätig am Institut für Orgel-, Glockenwesen und Raumakustik an der Technischen Hochschule Berlin (Leiter

J. Biehle). 1935 Dr. phil. Berlin. Seit 1936 Leiter des Laboratoriums für Musikalische Akustik der Physikalisch-Technischen Reichsanstalt Berlin; seit 1945 am Physikalischen Institut der Universität Tübingen; seit 1952 Leiter des Laboratoriums für Musikalische Akustik der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt in Braunschweig; 1953 Regierungsrat, 1957 Oberregierungsrat ebenda.

BERICHTIGUNG

zum Beitrag „Der Ursprung der Musik" von J. Lohmann (XVI. Jg., 1959):

S. 287 unter 4., zweite Zeile: *fis gesis g*
unter 5., zweite Zeile: *f fises ges*

S. 402, Zeile 12 von unten: $\frac{2x \cdot y}{x + y}$ (harm. Mittel)

NEUERSCHEINUNGEN

Les Colloques de Wégimont, II (1955): L'Ars Nova, *Recueil d'études sur la musique du XIVe siècle* (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Fasc. CXLIX), hg. von Suzanne Clercx-Lejeune. 275 Seiten. Société d'Édition »Les Belles Lettres«, 95 Boulevard Raspail, Paris VIe (1959). Brosch. fr. 1500

Beiträge von W. Apel, B. Becherini, Ch. Van den Borren, J. Chailley, S. Clercx-Lejeune, P. Collaer, K. v. Fischer, F. Ghisi, A. Ghislanzoni, R. H. Hoppin, E. Perroy, N. Pirrotta, G. Reaney, L. Schrade.

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1958 (hg. von Walther Vetter), III. Jg. (50. Jg. des Jahrbuchs der Musikbibliothek Peters). 111 Seiten. Edition Peters Leipzig (1959).

Beiträge von W. Serauky *(R. Wagner in Vergangenheit und Gegenwart)*, W. Weismann, J. Racek, W. Kolneder *(Sind Schenkers Analysen Beiträge zur Bacherkenntnis?)*, Z. Lissa *(Die Chopinsche Harmonik aus der Perspektive der Klangtechnik des 20. Jhs.)*, H. Federhofer *(Der Musikerstand in Österreich von ca. 1200 bis 1520)*, C.-A. Moberg *(Kühreihen, Lobetanz und Galder)*. Verzeichnis der musikwissenschaftl. Dissertationen und Habilitationsschriften 1958.

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie, 4. Band 1958/59, hg. v. K. Ameln, Chr. Mahrenholz, K. F. Müller. XVI u. 286 S. mit 55 Notenbeispielen, 4 Faksimile-Abbildungen im Text, 7 Kunstdrucktafeln und einer Beilage. Johannes Stauda-Verlag Kassel (1959). Halbl. DM 30.– (Subskriptionspreis DM 24.–).

Hauptbeiträge von A. Boës *(Die reformatorischen Gottesdienste in der Wittenberger Pfarrkirche von 1523 an)* und W. Brennecke *(Das Hohenlohesche Gesangbuch von 1629 und Johannes Jeep)*. Beiträge und Miszellen. Literaturberichte 1956 und 1957.

Instrumental Music. A Conferenz at Isham Memorial Library, ed. by David G. Hughes. 152 Seiten. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

Beiträge von O. Kinkeldey, H. C. Robbins Landon, E. Werner und W. Piston.

Konferenz der Präsidenten der Musikakademien und Direktoren der Konservatorien in Österreich (Graz, Oktober 1959), Bericht. 40 Seiten. Österreichischer Bundesverlag Wien-München (Sonderdruck aus der Zeitschrift »Musikerziehung«, XIII. Jg., Heft 2 u. 3, 1959/60.

Empfehlungen der Konferenz; Referate von B. Paumgartner (Musische Bildung und Musikunterricht) und H. Sittner (Die beruflichen Anforderungen an den Musiker in unserer Zeit).

Hermann Zenk, *Numerus und Affectus. Studien zur Musikgeschichte,* hg. von W. Gerstenberg (Musikwissenschaftl. Arbeiten, hg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 16). 91 Seiten. Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York 1959. Brosch. DM 6.60

Vorwort des Herausgebers – Musikgeschichtliche Wirklichkeit – Grundformen deutscher Musikanschauung – Die Musik in Deutschland von 1450 bis 1550 – Über Willaerts Motetten – J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier – Bibliographie der Arbeiten von H. Zenck.

Hans Engel, *Musik und Gesellschaft, Bausteine zu einer Musiksoziologie* (Stimmen des XX. Jahrhunderts, Bd. 3). 384 Seiten und viele Abbildungen. Max Hesses Verlag Berlin/Halensee – Wunsiedel/Ofr. 1960. Ganzl. DM 29.80

Die großen Institutionen des Musiklebens – Der Musiker. Seine Berufe und Lebensformen – Die Stellung des Musikers in der Gesellschaft – Staat, Politik und Musik – Die Elemente der Musik – Die Musik in der Gesellschaft.

Bence Szabolcsi, *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie.* 316 Seiten mit 209 Notenbeispielen (ersch. in dtscher. Sprache). Corvina Verlag Budapest 1959; Vertrieb: Kultura, Budapest 62 (Postfach 149). DM 16.50

Die Welt der primitiven Melodie: Vom Tonfall zur Pentatonik – Die Melodienwelt der alten Hochkulturen: Von der Pentatonik zur Diatonie – Die Frühzeit der europäischen Dur-Melodie – Die Melodienwelt der großen Diatonie – Die Melodik des Barocks – Die Geburt des Rokokos – Die klassische Melodie – Die romantische Melodie – Die Melodik der romantischen Opernbühne. Spätromantik – Die moderne Melodie – Anhang.

J. W. A. Vollaerts, S. J., *Rhythmic Proportions in Early Medieval Ecclesiastical Chant* (Second Edition). XX u. 245 Seiten mit Notenbeispielen. E. J. Brill Leiden 1960. Ganzl. Gld. 25.–

Ernst Apfel, *Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik* (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Jg. 1959, 5. Abhdlg.). Teil I (Text): 107 S.; Teil II (Notenanhang): 145 S. mit 16 S. Faksimiles. Carl Winter Universitätsverlag Heidelberg. Brosch. DM 49.–

Helene Werthemann, *Die Bedeutung der alttestamentlichen Historien in Johann Sebastian Bachs Kantaten* (Beiträge zur Geschichte der biblischen Hermeneutik, Bd. 3). VIII u. 184 Seiten. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen 1960. Brosch. DM 18.80

Erich Valentin, *Telemann in seiner Zeit. Versuch eines geistesgeschichtlichen Porträts* (Veröffentlichungen der Hamburger Telemann-Gesellschaft, Heft 1). 52 Seiten. Musikverlag Hans Sikorski Hamburg (1960). Brosch. DM 4.–

Karl Geiringer, *Joseph Haydn. Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik* (unter Mitarbeit von Irene Geiringer). 368 S. Text. 36 S. Abbildungen, zahlreiche Notenbeispiele. B. Schott's Söhne Mainz (1959). Ganzl. DM 24.–

Herbert Riedel, *Die Darstellung von Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung* (Abhandlung zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Band 12) 1959. 704 Seiten. H. Bouvier u. Co. Verlag Bonn 1959. Kart. DM 36.–

Thurston Dart, *Practica Musica. Vom Umgang mit alter Musik.* 211 Seiten. Francke Verlag Bern und München (1959; Sammlung Dalp Bd. 29; Titel der Originalausgabe: The Interpretation of Music, London 1954). Ganzl. DM 8.80

Engelhard Barthe, *Takt und Tempo. Studien über die Zusammenhänge von Takt und Tempo,* mit einem Vorwort von K. Grebe (Veröffentlichungen der Hamburger Telemann-Gesellschaft, Heft 2). 51 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen. Musikverlag Hans Sikorski Hamburg (1960). Brosch. DM 6.–

Lyndesay G. Langwill, *An Index of Musical Wind-Instrument Makers.* VIII u. 140 Seiten Published by L. G. Langwill, 19 Melville Street, Edinburgh, 3, Scotland 1960. Ganzl. Schill. 35.–

Wilhelm Keller, *Handbuch der Tonsatzlehre II: Tonsatztechnik.* 400 S. mit vielen Notenbeispielen. Gustav Bosse Verlag Regensburg (1959). Ganzl. DM 19.80

JOBST FRICKE, *Über subjektive Differenztöne höchster hörbarer Töne und des angrenzenden Ultraschalls im musikalischen Hören* (Kölner Beiträge zur Musikforschung, hg. von K. G. Fellerer, Bd. XVI). 148 Seiten mit zahlreichen Abbildungen. Gustav Bosse Verlag Regensburg 1960. Brosch. DM 12.80

THEODOR W. ADORNO, *Klangfiguren,* Musikalische Schriften I. 367 Seiten. Suhrkamp Verlag Berlin und Frankfurt a. M. (1959). Ganzl. DM 13.50

Ideen zur Musiksoziologie; Bürgerliche Oper; Neue Musik, Interpretation, Publikum; Die Meisterschaft des Maestro; Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition; Alban Berg; Die Instrumentation von Bergs Frühen Liedern; Anton von Webern; Klassik, Romantik, Neue Musik; Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik; Kriterien der neuen Musik; Musik und Technik.

MAX RIEPLE, *Musik in Donaueschingen:* Musikleben der Residenz im 18. und 19. Jh. – Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst 1921–1926 und ihre Nachfolger bis 1947 – Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst 1950–1959 (Joseph Häusler). 120 Seiten und 14 Kunstdrucktafeln. Rosgarten Verlag Konstanz (1959). Pappband DM 7.50

SIXT DIETRICH: *Hymnen (Wittenberg, 1545),* hg. von HERMANN ZENCK (†) mit einem Geleitwort von WILIBALD GURLITT. XXII und 178 Seiten mit 5 Seiten Abbildungen und Faksimiles. Concordia Publishing House, Saint Louis 18, Missouri (USA). $ 15.–

GIROLAMO FRESCOBALDI: *Arie musicali (Florenz 1630),* eingeleitet und herausgegeben von HELGA SPOHR. Musikalische Denkmäler (Veröffentlichungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz), Band IV. B. Schott's Söhne Mainz (1960). 14 u. 86 Seiten. Kart. DM 26.–, Ganzl. DM 30.–

Zur Entstehung des realen vierstimmigen Satzes in England

von

ERNST APFEL

Dichter und Musiktheoretiker des 15. Jahrhunderts schrieben den Engländern auf dem Gebiet der Musik besondere Verdienste zu. Besonders um 1430 scheint die englische Musik Einfluß auf die festländische genommen zu haben. Die Musikforschung versuchte deshalb, anhand von in festländischen Quellen überlieferter Musik dieser Zeit zu ergründen, worin das Besondere der englischen Musik bestanden haben könnte. So war der Verfasser vorliegender Studie zu der Ansicht gelangt, daß der festländische Chansonsatz (s. u.) um 1430 nach dem Vorbild einer zu dieser Zeit nur noch in England geübten Art des dreistimmigen isorhythmischen Motettensatzes[1] verändert wurde und so, auch zur Komposition des Ordinarium Missae verwendet, als sogenannter „klanglich-freier Diskantsatz" für die Entstehung der klassischen Vokalpolyphonie entscheidend geworden sei[2]. Es zeigte sich jedoch, daß vom Chansonsatz kein Weg zum Motetten- und Messensatz führte, und daß jene nur noch in England geübte Art des Motetten- bzw. Messensatzes selbst eine Art „klanglich-freien Diskantsatzes" darstellte[3]. Die Engländer waren also hier lediglich Wahrer einer Art von Satz, die im 15. und 16. Jahrhundert entscheidend werden sollte. Der

---

[1] Der 3stg. isorhythmische Motettensatz aus Tenor-c. f. und zwei textierten Oberstimmen, besonders in Gestalt des sog. klanglich-freien Diskantsatzes (die stellenweise tiefer als der Tenor-c. f. liegende, frei bewegliche und textierte Diskantstimme übernimmt von jenem – in einer Art Gerüstsatz mit der ebenfalls textierten obersten Stimme – zuweilen die Funktion des Klangträgers), wurde auf dem Festland zu Anfang des 15. Jhs. kaum noch, als motettischer Messensatz mindestens von Dufay überhaupt nicht, wohl aber von den Engländern geübt. Vgl. H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950 (Kurztitel: *Bourdon*), S. 152 f. u. 167 f., und E. Apfel, *Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik*, Abh. der Heidelberger Akad. d. Wissenschaften, Phil.-hist. Kl. Jg. 1959 (Kurztitel: *Studien*), I, S. 89, Gruppe IV 1 b, u. I, S. 92 ff.).

[2] *Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jh.*, AfMw XII, 1955, S. 297 ff.; vgl. auch *Der Diskant in der Musiktheorie des 12.–15. Jhs.*, Diss. Heidelberg 1953 (mschr.; Kurztitel: *Der Diskant*).

[3] *Studien*, I, S. 90 ff. pass.

ebenfalls früher (s. S. 81, Anm. 2) geäußerten Vermutung, der sogenannte „klangliche Satz" müsse in England entstanden sein, stand noch entgegen, daß diese Art von Satz in England erst in der Lehre von Theoretikern des 15. Jahrhunderts erscheint, auf dem Festland aber bereits in der Messe von Machaut vorliegt. Schon vorher hatte jedoch Handschin nachgewiesen [1], daß bereits in den festländischen Motettenhandschriften des 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts, ja wahrscheinlich sogar schon in den sogenannten Notre-Dame-Handschriften englische Kompositionen enthalten sind, und daß die Engländer somit bereits zu dieser Zeit musikalischen Einfluß auf das Festland hatten. Zuletzt (s. S. 81, Anm. 3) konnte nachgewiesen werden, daß die Engländer schon im 13. Jahrhundert vierstimmige Sätze von vornherein vierstimmig komponierten, während die Musiker des Festlandes von Sätzen mit weniger Stimmen ausgingen, denen sie nachträglich Stimmen hinzufügten. Ob diese zuletzt erwähnte Technik überhaupt die des Festlandes war, wurde aber nicht weiter verfolgt. Auch daß nicht wenige der frühen, von vornherein vierstimmig komponierten englischen Sätze wie der sogenannte klangliche Satz aus zwei untextierten Unter- und zwei textierten Oberstimmen bestehen, wurde nicht weiter ausgeführt, obwohl es die vorherige Behauptung, daß der klangliche Satz in England entstanden sein müsse, stützt. Im folgenden sei nun der Vergleich zwischen England und dem Festland unter Anwendung der angedeuteten Gesichtspunkte durchgeführt. Es sei vom vierstimmigen Satz ausgegangen. In der Zeit von der Notre-Dame-Schule bis ins 15. Jahrhundert begegnet die Vierstimmigkeit vorwiegend in der Motette, die in Gestalt des motettischen Messensatzes vom späten 14. Jahrhundert an für zwei Jahrhunderte die wichtigste Gattung der Musik werden sollte [2].

Betrachten wir verschiedene vierstimmige Motetten und motettische Messensätze aus der Zeit von etwa 1260 bis 1450, so begegnen uns zunächst einmal solche, in denen außer dem Tenor (c. f.) alle Stimmen, und solche, in denen insgesamt nur zwei Stimmen textiert sind.

Hinsichtlich der Lage der zum Tenor (c. f.) hinzugefügten Stimmen sind drei Arten zu unterscheiden: 1. Alle zum Tenor (c. f.) hinzugefügten Stimmen befinden sich über diesem; 2. eine der zum Tenor (c. f.) hinzugefügten Stimmen kommt auch unter den Tenor (c. f.) zu liegen, oder bewegt sich 3. durchweg unter diesem.

Befinden sich alle zum Tenor (c. f.) hinzugefügten Stimmen über diesem, so handelt es sich um einen „klanglichen" Satz. Diese Art entspricht am ehesten dem von den englischen Theoretikern gelehrten Satz: Mit der obersten Stimme beginnend könnte man eine nach der anderen hinwegnehmen, sofern die

---

[1] *The Summer Canon and its Background,* Mus. Disc. III (1949) u. V (1951).

[2] Die Vierstimmigkeit der Notre-Dame-Schule beruhte auf anderen klanglichen Voraussetzungen als die der folgenden Zeit, besonders aber als die englische (s. S. 84, Absatz 1). Die Klanglichkeit der Notre-Dame-Schule wirkte nur noch in der frühen festländischen Motette nach.

Stimmen nicht textlich oder musikalisch besonders miteinander verknüpft sind (s. u.).

Kommt eine der zum Tenor (c. f.) hinzugefügten Stimmen auch unter diesen zu liegen, oder bewegt sich durchweg unter diesem, so ist sie im allgemeinen unentbehrlich für den Satz, denn sie hat Klangträgerfunktion und muß zuerst zum Tenor (c. f.) hinzugefügt worden sein, weil die Konsonanzen der Oberstimmen von ihrer Konsonanz zum Tenor (c. f.) abhängig sind.

Die Stimme, die stellenweise oder während des ganzen Satzes Klangträger ist, kann textiert oder textlos sein. Ist sie textlos, so handelt es sich um einen „klanglichen Satz" (s. S. 81, Anm. 3); ist sie textiert, so liegt uns ein „klanglich-freier Diskantsatz" vor (s. ebd.). Die textlose Klangträgerstimme des klanglichen Satzes bewegt sich mehr wie der Tenor (c. f.), die textierte des klanglich-freien Diskantsatzes mehr wie die textierten Stimmen des Satzes. Dieser Unterschied ist zwar in der frühen Motette noch nicht so klar ausgeprägt, wurde aber mit dem Anwachsen der Melismatik und der Dehnung des Tenor-c. f. in der Ars Nova immer stärker (s. u.).

Im klanglichen Satz sind die untextierten Stimmen dem Tenor (c. f.) oder dem Klangfundament aus Tenor (c. f.) und untextierter Klangträgerstimme nur locker aufgesetzt. Deshalb wurde diese Art von Satz auch als „mehrfach-zweistimmiger Satz" bezeichnet (s. S. 81, Anm. 3). Im klanglich-freien Diskantsatz ist die oberste Stimme mit der tiefstliegenden, frei beweglichen und textierten Diskantstimme, wo diese Klangträgerfunktion hat, besonders seit der Ars Nova gerüstartig verknüpft. Diese Art von Satz wurde deshalb auch als „(wirklicher) vierstimmiger (dreistimmiger) Satz" bezeichnet (s. ebenda).

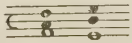
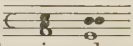
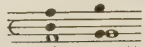
Bei der festländischen Motette sind mit ganz wenigen Ausnahmen (s. u.) immer alle zum Tenor (c. f.) hinzugefügten Stimmen textiert. Eine von ihnen kann, wie der Contratenor des dreistimmigen französischen Chansonsatzes in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, nachträglich hinzu- oder eingefügt sein (s. S. 81, Anm. 2). Diese Art, die zuerst als „freier Diskantsatz" (s. ebd.), dann als „erweiterter Satz" (s. S. 81, Anm. 3) bezeichnet wurde, war bisher in der Motette bzw. im motettischen Messensatz noch nicht nachgewiesen worden.

Die Hinzufügung gleichberechtigter Oberstimmen in bestimmten Abständen zum tiefstliegenden Tenor (c. f.), die voneinander ziemlich unabhängig sind, so daß im kontrapunktischen Sinn eigentlich keine wirklich vierstimmigen, sondern nur mehrfach-zweistimmige Sätze entstehen, wird eigentlich nur von den englischen Theoretikern des 15. Jahrhunderts gelehrt[1]. Dagegen lehren die festländischen Theoretiker entweder überhaupt nur einen auf der Konsonanz der

---

[1] Veröffentl. von M. Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen*, Straßburg 1936, und Thr. Georgiades, *Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jhs., Untersuchungen zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter*, Würzburg 1937 (Kurztitel: *Diskanttraktate*).

Oktav beruhenden zweistimmigen Diskant, oder sie gehen bei der Lehre des drei- und vierstimmigen (selten) Satzes von zweistimmigen Sätzen aus. Dies bestätigt, daß der sogenannte „klangliche Satz" eigentlich in England zuhause war[1].

Dafür spricht das frühe *Vorherrschen* der Klangfolge (o = c.f.)  in England, deren beide Klänge wegen der Dissonanz der Quart zwischen den Oberstimmen grundtönig, d.h. „klanglich" aufzufassen sind, während auf dem Festland zu gleicher Zeit noch häufig die Klangverbindung  begegnet, die als Ergebnis gleichzeitiger strenger Auflösung zweier übereinander geschichteter Terzen (der großen in die Quint, der kleinen in den Einklang) verstanden werden muß. Sätze dieser Art sind also wie folgt gebaut: . Der Tenor-c.f. ist hier sozusagen nur für den Motetus entscheidend, das Triplum aber ist von diesem als von einem neuen „Tenor-c.f." abgeleitet. (Vgl. Fr. Zaminer, *Der Vatikanische Organum-Traktat, Ottob. lat. 3025, Organum-Praxis der frühen Notre Dame-Schule und ihrer Vorstufen,* Tutzing 1959, S. 153f.: „Zur Entstehung der Dreistimmigkeit".) Dies zeigen auch Fortschreitungen wie  , bei denen nicht Motetus oder Triplum und Tenor, sondern die „Nebenstimmen" Motetus und Triplum die gute Konsonanz und Fortschreitung bilden. Diesen Tatsachen entsprechend sind wohl auch die Oberstimmen früher festländischer Motetten für sich (ohne Tenor-c.f.) in Partitur notiert, und nicht nur, weil sie denselben Text vortragen (vgl. E. Apfel, *Über einige Zusammenhänge zwischen Text und Musik im Mittelalter, besonders in England,* Festschrift Walther Bulst, Heidelberg 1960, S. 207ff.). Der Tenor-c.f. erhielt hier erst im Zuge der Bereinigung der Stimmlagen seine volle Bedeutung. Zugleich erfolgte die Umstellung vom Terz-Quint-Klang (mit seiner Auflösung in die leere Quint) auf den Terz-Sext-Klang (mit der Auflösung in den Quint-Oktav-Klang) und das Verständnis aller Klänge vom Grundton aus. In der frühen Motette wird nämlich auch der seltenere Terz-Sext-Klang wie oben der Terz-Quint-Klang verstanden werden müssen, denn die Quart galt damals noch als Konsonanz; s. das vorhergehende Beispiel und Fortschreitungen wie: .

Tatsächlich begegnen uns nicht wenige klangliche Sätze, aber auch klanglichfreie Diskantsätze unter folgenden frühen vierstimmigen englischen Motetten:[2] Cambridge, Trinity College Ms. 0. 2. 1, fol. II: – / ... *uirtutum spolia ... mundo profuit* / – / *Et confitebor;* London, Westminster Abbey, Fragments with Pressmark 33327 Nr. 1–3 und 5–7[3]; Oxford, Bodleian Library Ms. Mus. c. 60, fol. 85'[4], und im Worcester-Corpus[5] die Motetten Nr. 10, 18 = 66, 40, 53, 64, 67, 70, 78 und 95. Von diesen sind die Motetten Oxford, Bodleian Library Ms. Mus. c. 60 und Worcester Nr. 10, 18, 53 und 67 frei komponiert. Die anderen Motetten beruhen auf z. T. (Nr. 40 und 78) nicht identifiziertem c. f. In den Motetten Trinity College Ms. 0. 2. 1., fol. II, Westminster Abbey Nr. 1 und 2,

[1] Vgl. AfMw XII, 1955, S. 302ff.

[2] Vgl. *Studien,* I, S. 23ff.

[3] Hg. von L. Dittmer, *Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften,* Nr. 5 (Worcester Add. 68, Westminster Abbey 33327, Madrid, Bibl. Nac. 192), Brooklyn, N.Y. [1959]. (Kurztitel: *Veröffentlichungen* Nr. 5).

[4] Hg. von L. Dittmer, *Beiträge zum Studium der Worcester-Fragmente,* Mf. X (1957), S. 36.

[5] *The Worcester Fragments,* hg. von L. Dittmer, American Institute of Musicology 1957 (Musicological Studies and Documents 2).

Bodleian Library Ms. Mus. c. 60, fol. 85', und Worcester Nr. 10, 40 (?), 64 und 70 ist keine der zum Tenor (c. f.) hinzugefügten Stimmen besonders benannt. Außer in den erstgenannten hat jede einen eigenen Text. Sonst ist außer dem Tenor (c. f.) eine Stimme als Primus Tenor, Secundus Tenor oder Quartus Cantus[1] bezeichnet und nicht textiert. In den Motetten Westminster Abbey Nr. 5 und 7, Oxford, Bodleian Library Ms. Mus. c. 60, fol. 85', und Worcester Nr. 40 und 64 liegt der Tenor (c. f.) tief, alle ihm hinzugefügten Stimmen befinden sich über ihm; keine von ihnen übernimmt seine Funktion als Klangträger (klanglicher Satz). Aber in den anderen Sätzen liegt eine der Stimmen entweder ganz (Worcester Nr. 10 – unbezeichnet), vorwiegend (Westminster Abbey Nr. 3 – der Quartus Cantus, Worcester Nr. 95 – der Primus Tenor), oder stellenweise (Trinity College Ms. 0. 2. 1. fol. II – unbezeichnet, Westminster Abbey Nr. 2 – nicht benannt, Nr. 6 – nicht der Quartus Cantus, sondern eine nicht benannte Stimme, Worcester Nr. 18 = 66 – der Quartus Cantus, Nr. 53 – der Quartus Cantus, Nr. 67: Fassungen Lat. lit. d. 20 und Gonville & Caius College Ms. 543/512 – der Secundus Tenor, Nr. 70 – die zuoberst notierte Stimme, die nicht benannt ist, Nr. 78 – der Secundus Tenor) unter dem Tenor (c. f.), übernimmt von diesem die Funktion des Klangträgers und ist dadurch unentbehrlich für den Satz, der je nachdem, ob die Klangträgerstimme textlos oder textiert ist, als „klanglicher Satz" oder als „klanglich-freier Diskantsatz" zu bezeichnen ist. Der Tenor (c. f.) ist ohnehin unentbehrlich. Im Unterschied zu dem von den englischen Theoretikern gelehrten klanglichen Satz, in dem die Diskantstimmen dem Tenor (c. f.) nur locker aufgesetzt sind, ist aber in allen genannten vierstimmigen englischen Kompositionen auch keine der Oberstimmen entbehrlich: Sie tauschen planmäßig ihre Konsonanzen zum Tenor (c. f.) bzw. Klangträger aus, bilden überhaupt Stimmtausch oder gleiche oder analoge Perioden, haben inhaltlich oder rhythmisch gleichen Text oder ähnliche Texte (Textanfänge, Assonanz) und gehören so unmittelbar zusammen. Bei den klanglichen Motetten mit zwei textlosen Unter- und zwei textierten Oberstimmen würde bei Wegnahme einer Oberstimme das räumliche Gleichgewicht des Satzes gestört. (Dies ist allerdings ein Argument, das auch für die spätere festländische klangliche Motette in Anspruch genommen werden darf.)

Nur die Motette Worcester Nr. 95, von der in den Worcester-Fragmenten nur zwei Stimmen erhalten sind, ist in einer anderen, festländischen Handschrift auch dreistimmig überliefert: *Mo* 4. 68[2]. Diese Fassung ist jedoch unvollstän-

---

[1] Die Hinzufügung einer textlosen, als Quartus Cantus bezeichneten Stimme wird von DITTMER, *Veröffentlichungen* Nr. 5, S. 15, als englische Eigenart bezeichnet. Wie aber die Praxis entstand, einem Tenor (c. f.) zuerst eine textlose Tiefstimme hinzuzufügen und sie als Quartus Cantus, Primus oder Secundus Tenor zu bezeichnen, bedürfte noch der Klärung.

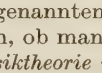
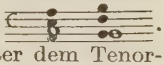
[2] Für die Handschriftensigel vgl. die Ausgabe von *Mo*: Y. ROKSETH, *Polyphonies du XIIIe siecle, Le Manuscrit H 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier, Reproduction . . ., Transcription . . ., Etudes et Commentaires,* Paris 1935ff., Bd. II.

dig: Zwischen Tenor-c. f. und Oberstimmen begegnen viele ungedeckte Quarten. Fügt man dem dreistimmigen Satz den in Worcester überlieferten Primus Tenor hinzu, so sind diese Quarten gedeckt. Der Primus Tenor der Motette ist also im Gegensatz zu vielen textierten Quadrupla und Tripla festländischer Motetten (s. u.) unentbehrlich für den Satz. Er wurde wohl bei der Aufnahme der Motette in den Codex Montpellier weggelassen, weil man auf dem Festland keine untextierten Tiefstimmen kannte.

In klanglicher Hinsicht weisen die meisten der genannten englischen vierstimmigen Motetten bereits Merkmale auf, die für die gleich zu nennenden neueren vierstimmigen englischen Motetten gewissermaßen typisch wurden: Parallele Terz-Sext-Klänge anstelle paralleler Terz-Quint-Klänge, besonders zwischen den zum Tenor (c. f.) hinzugefügten Stimmen, wo jener schweigt: Westminster Abbey Nr. 2 und die vierstimmigen Motetten von Worcester außer Nr. 70 und 95; statt Verdoppelung eines Bestandteils von Terz-Quint- bzw. Quint-Oktav-Klängen: Oktav zum Terz-Quint- bzw. Terz zum Quint-Oktav-Klang: Westminster Abbey Nr. 2, 6 und 7 (Anfang!), Worcester Nr. 64 und 67; Dezim zum Quint-Oktav-Klang: Westminster Abbey Nr. 2 und 6, Worcester Nr. 10, 18 = 66, 53, 64, 67 und wohl Nr. 78[1]; und Duodezim zum Quint-Oktav-Klang: Westminster Abbey Nr. 2 und 6, sowie Worcester Nr. 53, 64 und 67.

Es sei festgehalten, daß in den genannten vierstimmigen englischen Motetten sowohl eine textierte Oberstimme (am natürlichsten deren unterste: klanglichfreier Diskantsatz), als auch der nicht textierte Quartus Cantus, Primus oder Secundus Tenor (klanglicher Satz) die Rolle des Klangträgers spielen kann und

---

[1] Eine der beiden oder beide oben zuletzt genannten Möglichkeiten für das Quadruplum beschreibt Anonymus 4, je nachdem, ob man die betreffende Stelle interpretiert wie H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX. bis XIX. Jh.*, [2]Leipzig 1921 (Kurztitel: *Musiktheorie*), S. 190ff.:  , oder Georgiades, *Diskantraktate* S. 77, bes. Anm. 24: . Georgiades erwähnt daselbst eine weitere, entsprechende Theoretikerstelle. Die Stelle scheint beide Deutungen zuzulassen: „. . . si quadruplum posuerit se in ditono vel semiditono cum tenore vel duplo". Die nach Georgiades entstehende Konsonanzanordnung begegnet jedoch besonders in England, der Heimat des Theoretikers, früh, die nach Riemann entstehende gelegentlich auch auf dem Festland. Bei der nach Riemann entstehenden ist jedoch in der überlieferten Musik offenbar immer die Sext entscheidend: Sie befindet sich in Relation zum Tenor-c. f., ist immer groß und muß deshalb in die Oktav geführt werden. Ihre Auflösung bringt die der sie umgebenden Terzen mit sich:  . Der Terz-Quint-Oktav-Klang entsteht also nur sekundär. Der unter dem Tenor-c. f. liegenden Terz ist keine Klangträgerfunktion zuzusprechen. Im Vordergrund steht die von zwei Stimmen gebildete Fortschreitung aus der Sext in die Oktav, steht der zweistimmige Satz, steht ein gewisses lineares Moment. Bei der in England begegnenden Anordnung entsteht die Sext sekundär und braucht deshalb nicht aufgelöst zu werden. Es handelt sich um einen Quint-Oktav-Dezim-Klang, eine Konsonanzanhäufung über einem entscheidenden Grundton, um eine vielstimmige, intervallische Bildung. Bemerkenswert ist aber die Erwähnung der in beiden Fällen nur sekundär entstehenden Quart an der betreffenden Stelle des Anonymus.

so für den Satz unentbehrlich ist. (Die Oberstimmen sind es aus anderen Gründen, s. o.).

Wirklich vierstimmige Sätze begegnen in England ununterbrochen bis in die Zeit, in der die Vierstimmigkeit Norm wurde. So in den Fragmenten[1] Oxford, New College Ms. 362, Nr. 1 (mit Quartus Cantus), Nr. 2 (mit Quartus Cantus) und Nr. 8 (alle Stimmen außer dem Tenor-c. f. textiert)[2]; Oxford, Bodleian Library Ms. Hatton 81, Nr. 1 (mit Quadruplex), Nr. 2 (mit Quartus Cantus) und Nr. 3 (zwei untextierte und unbezeichnete Unterstimmen); Cambridge, Gonville & Caius College Ms. 543/512, Nr. 2 und 3 (vgl. *Studien,* Teil I, S. 52); London, British Museum Ms. Add. 24198, fol. 133'/1 (a – alle Stimmen außer dem Tenor-c. f. textiert)[3], und Oxford, Bodleian Library Ms. E Mus. 7, p. VI/VII (a – mit Quartus Cantus)[4] und p. X/XI (a – mit Tenor Secundus)[5], sowie wahrscheinlich Oxford, Bodleian Library Ms. Bodley 384, fol. I (mit Tenor Secundus)[6].

Die Motetten in Hatton 81 und Gonville & Caius College 543/512 sind frei komponiert, die anderen beruhen auf c. f.[7]. Auch bei diesen Motetten und dem motettischen Messensatz in Bodley 384 ist aus den vorher genannten Gründen keine der Stimmen entbehrlich.

Hier seien als vierstimmige englische Sätze noch der ältere Gloria-Tropus Oxford, Bodleian Library Ms. Mus. c. 60 fol. III'/IV[8] (unvollständig), und das jüngere vierstimmige *Alleluya, ℣ Nativitas gloriose virginis,* Cambridge, Corpus Christi College Ms. 65, fol. 135[9], erwähnt, die beide in Partitur notiert sind. Der zuerst genannte Satz ist von erheblicher Bedeutung. Der eigentliche Text des Gloria erklang wohl einstimmig. In den vierstimmigen Tropusteilen erklingt der c. f. vorwiegend in großen und größten Notenwerten in der zweituntersten, stellenweise aber auch in der untersten Stimme, aber nicht fortlaufend, sondern meistens nur am Anfang und am Schluß der Abschnitte, die durch freie Komposition in der Mitte erheblich ausgedehnt sind. Der Tropus ist also gewissermaßen noch einmal musikalisch erweitert, wobei auch Stimmtausch stattfindet. Der Satz scheint vor allem deshalb interessant, weil er rhythmisch ähnlich

---

[1] Die folgenden Motetten sind, wenn nicht anders vermerkt, in *Studien,* Teil II, herausgegeben; s. dort.

[2] Veröffentlicht von Dom A. Hughes, *The History of Music in Sound,* Vol. II, London 1953, S. 61ff.

[3] Nicht einwandfrei übertragbar.

[4] Faksimiliert und übertragen in *Early Bodleian Music,* hg. von J. F. R. Stainer, Bd. I, pl. X–XV, und Bd. II, S. 24–43, London 1901.

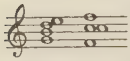
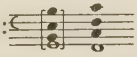
[5] Übertragen von M. Bukofzer in *Studies in Medieval and Renaissance Music,* New York 1950 (Kurztitel: *Studies*), S. 30ff.

[6] Nicht übertragbar.

[7] Sie weisen die bereits in den älteren vierstimmigen englischen Motetten auftretenden besonderen Merkmale verstärkt auf (s. o.).

[8] Veröffentlicht von Dom A. Hughes, *The History of Music in Sound,* Vol. II, S. 51.

[9] Nicht veröffentlicht.

gebaut ist, wie die freien Messesätze in *OH*[1]: Die Unterstimmen sind rhythmisch schwerfälliger als die oberen und eröffnen und schließen die einzelnen Abschnitte mit großen Notenwerten. Die Klangfolge am Schluß des Satzes lautet:  . Beim entschieden jüngeren *Alleluya, ℣ Nativitas gloriose virginis* (nicht nur Semibreven, sondern auch Minimen sind zahlreich verwendet) bildet der c. f., eine Quint nach unten transponiert und frei rhythmisiert, die Unterstimme des Satzes. Die Stimme darüber, die sich im Unterschied zu den beiden Oberstimmen wenig lebhafter bewegt als der Tenor-c. f., übernimmt von diesem zuweilen die Funktion des Klangträgers. Wie bei der Gebundenheit aller Stimmen an den gleichzeitigen Vortrag desselben Textes, der kein unabhängiges Pausieren der Stimmen zuläßt, zu erwarten ist, begegnet die Tripelleittonkadenz recht häufig. Während aber alle bisher genannten vierstimmigen Sätze außer vielleicht Oxford, Bodleian Library Ms. Hatton Nr. 2, dessen Schluß unvollständig, verderbt oder nach Wiederholung des ganzen Satzes aus dem Stegreif zu ergänzen ist, mit enger Lage der Stimmen beginnen und schließen, geschieht dies im vorliegenden Fall in weiter Lage:  . (Auf dem Festland stellte sich die weite Lage der Stimmen ebenfalls erst in der Ars Nova langsam ein.)

Es folgen die Sätze des Old Hall-Manuskripts und ihm verwandter Fragmente (s. die vorige Anm. und *Studien*, I, S. 86ff.).

Den oben zuerst genannten englischen Handschriften entsprechen auf dem Festland die Handschriften *Mo, Ba*[2] und *Hu*[3]. In *Mo* sind die Motetten des zweiten Faszikels, Nr. 19 bis 34, vierstimmig, in *Ba* ist es Nr. 92 und in *Hu* Nr. 81. *Mo* 2. 19 und 34 scheinen nach Dittmer[4] englischer Herkunft zu sein, was aber wiederum, weil sie auch mit weniger Stimmen überliefert sind (s. u.), bezweifelt werden muß. Die Motetten in *Mo* haben drei textierte Stimmen zum Tenor-c. f., *Ba* Nr. 92 hat zwei liturgische Tenor-c. f., die abwechselnd Klangträgerfunktion haben, und *Hu* Nr. 81 hat einen Tenor („Tenura") und eine weitere untextierte Unterstimme, die zuweilen Klangträgerfunktion hat. Die beiden letzten Motetten sind offenbar wirklich vierstimmig und gerade deshalb wohl jünger als die in Worcester und *Mo* überlieferten. Die Motetten in *Mo* sind meistens nur in dieser Handschrift (und in *Cl*) vierstimmig, in anderen Handschriften (außer vielleicht 2. 27) aber (wenn auch mit anderen Texten) nur drei- oder gar nur zweistimmig überliefert, oder beruhen auf drei- und zweistimmigen

---

[1] Hg. von A. Ramsbotham, *The Old Hall Manuscript*, completed by H. B. Collins & Dom A. Hughes, London 1933ff.

[2] Hg. von P. Aubry, *Cent Motets du XIIIe. Siècle, publiés d'après le Manuscrit Ed. IV. 6. de Bamberg, Reproduction . . ., Transcription . . ., Etudes et Commentaires*, Paris 1908.

[3] Hg. von H. Anglès, *El còdex musical de las Huelgas* (*Música a veus dels segles XIII–XIV*), *Introducció, Facsímil, Transcripció*, Barcelona 1931.

[4] Siehe L. Dittmer, *Binary Rhythm, Musical Theory and the Worcester Fragments*, Mus. Disc. VII (1953), S. 39ff.

Clausulae[1]. Die „fehlenden" Stimmen hätten, wenn sie für den Satz entscheidend gewesen wären, nicht weggelassen werden können. Die vierstimmigen Motetten in *Mo* (und meistens *Cl*) sind also vielmehr „erweiterte" zwei- und dreistimmige Sätze[2].

Im folgenden seien nur einige ergänzende Bemerkungen zur Überlieferungsgeschichte gemacht und musikalische Kriterien für die nachträgliche Hinzufügung von Stimmen aufgezeigt: Die Motette *Mo* 2. 19 beruht auf einer offenbar dreistimmigen Clausula in *F*[3], was gegen ihre von Dittmer angenommene englische Herkunft spricht. Sie ist aber auch nur zweistimmig mit anderem (lateinischem) Motetus-Text überliefert, ja der Motetus bildet seine Perioden am regelmäßigsten von allen Stimmen. Die wohl dreistimmige Clausula in *F* stellt also wahrscheinlich schon eine erweiterte zweistimmige Komposition dar. Die Motette *Mo* 2. 20 ist ebenfalls auch dreistimmig, ja sogar auch nur zweistimmig überliefert. Triplum und Quadruplum bilden in *Mo* viele Oktaven- und Einklangsparallelen. Beim Musizieren sollte deshalb eine der beiden Stimmen weggelassen werden. *Mo* 2. 21 ist ebenfalls auch drei- (Clausula in *F*) und sogar nur zweistimmig überliefert. Das Quadruplum ist rhythmisch einfach und bildet lauter gleichlange Perioden, aber auch viele Oktaven- und Quintenparallelen zum Tenor-c. f. Das Quadruplum der Motette *Mo* 2. 22 erscheint in anderen Fassungen als Triplum. Das Triplum von *Mo* ist aber nahezu identisch mit dem Duplum der zweistimmigen Clausula in *StV*, die der Motette zugrunde liegt, und stellt demnach nur eine andere Fassung desselben dar (beim Musizieren sollte also nur eine der beiden Stimmen erklingen), während das ebenfalls nachträglich hinzugefügte Quadruplum den zugrunde liegenden zweistimmigen Satz sinnvoll ergänzt.

Bei *Mo* 2. 23 ist das nachträglich hinzugefügte Quadruplum wesentlich jünger; es bewegt sich in lauter Breven. *Mo* 2, 24 ist nur noch in *Cl*, und zwar ohne Quadruplum überliefert, aber sowohl Quadruplum als auch Triplum bewegen sich im Gegensatz zu Motetus und Tenor-c. f. durchweg in Breven, sind also jünger als der offenbar zugrunde liegende zweistimmige Satz. Der Motetus von *Mo* 2. 25 ist, wie außer der Überlieferungsgeschichte seine schnelle Bewegung zeigt, das Triplum einer anderen Fassung der Motette, deren Motetus offenbar

[1] Vgl. Fr. Gennrich, *Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten*, Darmstadt 1957.

[2] Bei den Motetten in *Mo*, in denen die zuletzt hinzugekommene Stimme (meistens das Quadruplum – s. o. –, z. B. *Mo* 2.20, 27 u. 35), stellenweise unter dem Tenor-c. f. liegend, Quarten einer anderen Stimme zum Tenor-c. f. zu decken und damit Klangträger zu sein scheint, wird man zwischen allen Stimmen Quarten entdecken können, besonders aber zwischen Tenor-c. f. und Motetus, die den vierstimmigen Fassungen zugrunde liegen. Es handelt sich also hier lediglich um ältere Motetten.

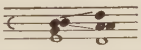
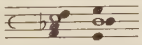
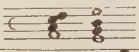
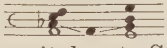
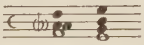
[3] Aus keinem der einschlägigen Verzeichnisse geht eindeutig hervor, ob die zugrunde liegende Clausula drei- oder nur zweistimmig ist. Bei der Anlage von Motettenverzeichnissen könnte künftig von der Musik ausgegangen werden, indem ein- und dieselbe Stimme unter einer Nummer mit Buchstaben als Indices für ihre verschiedenen Texte in verschiedenen Motetten erscheint.

verloren ist. Den besten dreistimmigen Satz innerhalb des vierstimmigen in *Mo* bilden aber Tenor-c. f., Motetus und Quadruplum. Wie dieser Widerspruch zu beheben ist, ist noch unklar. Bei *Mo* 2. 26 gehört das Quadruplum zur zweistimmigen Urfassung. Duplum und Triplum sind nachträglich hinzugekommen. Bei der in allen Handschriften (*Mo* und *Cl*) vierstimmig überlieferten Motette *Mo* 2. 27 (s. o.) weist nur der Motetus eine einigermaßen durchgehende Periodisierung auf. Ob Triplum und Quadruplum doch erst nachträglich hinzugekommen sind? Das Quadruplum von *Mo* 2. 28 ist in anderen Fassungen Triplum. Für *Mo* ist also das Triplum nachträglich hinzugekommen. Andererseits bewegt sich das Quadruplum von *Mo* auch in Semibreven und bildet seine Perioden unabhängig von den anderen Stimmen, dürfte also ebenfalls erst nachträglich hinzugekommen sein. Tatsächlich ist die Motette auch nur zweistimmig überliefert. *Mo* 2. 29 beruht auf einer dreistimmigen Clausula in *StV*. Das offenbar nachträglich hinzugefügte Quadruplum von *Mo* weist besonders viele Coniuncturae auf und bildet viele Oktavparallelen mit dem Tenor-c. f. *Mo* 2. 30 ist in *Ba* dreistimmig ohne Quadruplum und mit lateinischem Motetus- und Triplum-Text überliefert. *Mo* 2. 31 beruht auf einer zweistimmigen Clausula in *F* (dreistimmig vorgesehen gewesen) und ist auch dreistimmig überliefert. In *Mo* sind Motetus und Triplum umgestellt (verwechselt). *Mo* 2. 32 ist auch zweistimmig (Triplum und Tenor-c. f.) überliefert. Das Triplum ist im Unterschied zum offenbar wie das Quadruplum erst nachträglich hinzugefügten Motetus von einer selten klaren Gestalt. *Mo* 2. 33 ist auch drei- und zweistimmig überliefert. Quadruplum und Triplum bilden in *Mo* viele Einklangsparallelen, so daß eine der beiden Stimmen beim Musizieren wegfallen sollte. Die Motette 2. 34 ist auch nur dreistimmig überliefert. Das Quadruplum verdoppelt oft eine Konsonanz einer der anderen Stimmen. Die der Motette *Mo* 3. 35 zugrunde liegende Clausula ist nur in W_1 vierstimmig, sonst dreistimmig, die genannte Motette ist in *Ma* zweistimmig (Motetus und Tenor-c. f. von *Mo*) überliefert. (Zu beachten ist, daß auch dreistimmige Clausuale aus zweistimmigen entstanden sein können.)

Bei der von J. Wolf (*Geschichte der Mensuralnotation von 1250–1460*, Leipzig 1904, Teil II und Teil III, S. 8ff., bzw. 15ff.) aus dem Roman de Fauvel veröffentlichten vierstimmigen Motette mit drei textierten Stimmen zum Tenor-c. f. scheint das Quadruplum ebenfalls nachträglich hinzugekommen zu sein, da es oft mit dem Tenor-c. f. in parallelen Oktaven und mit dem Triplum im Einklang fortschreitet. Einen relativ guten zweistimmigen Satz bilden in dieser archaisch, ja primitiv wirkenden Motette überhaupt nur Motetus und Tenor-c. f.

Von ihren Bezeichnungen her gesehen entsprechen sich der Quartus Cantus englischer Motetten und das Quadruplum der Motetten in den festländischen Handschriften, wenn auch in diesen die Stimmen, soweit ich sehe, nicht bezeichnet sind. Es handelt sich aber beim sogenannten Quadruplum immer um die zuerst (bei Notierung in Spalten links, bei Notierung untereinander zuoberst)

notierte Stimme. Welch ein Unterschied besteht jedoch zwischen beiden Arten von Stimmen: Der englische Quartus Cantus ist untextiert, aber unentbehrlich – das französische Quadruplum ist textiert, aber entbehrlich! – Der englische Quartus Cantus ist seinem Namen nach die letzte Stimme, aber zusammen mit dem Tenor-c. f. die Grundlage des Satzes, das französische Quadruplum ist auch konstruktiv die letzte Stimme! Der dem untextierten englischen Quartus Cantus entsprechende Contratenor der späteren festländischen Motette begegnet vereinzelt erst bei Philippe de Vitry, häufiger sogar erst bei Machaut. Er scheint konstruktiv jenem nachgebildet. Dafür spricht, daß der klangliche Satz mit zwei textlosen Unter- und zwei textierten Oberstimmen auf dem Festland erstarrte, wie die häufig vorkommende Tripelleittonkadenz [1] in den betreffenden Sätzen zeigt. Diese sich aus der Grundtönigkeit des Satzes ergebende Klangfortschreitung wird von den Engländern oft durch Pausieren oder besondere Führung einer der beteiligten Stimmen umgangen (verfeinerter klanglicher Satz) [2].

Für die Sätze im Old Hall-Manuskript und ihm verwandter Fragmente wurde dies in den *Studien* (Kap. III) nachgewiesen. Es ist aber schon früher der Fall [3], z. B.: Westminster Abbey Nr. 5 und 6, Schluß, sowie Oxford, Bodleian Library Ms. Mus. c. 60, fol. 85', T. 19/20, 30/31 und 32/33. Zugrunde liegt dem Schluß von Westminster Abbey Nr. 5 die Klangverbindung von Westminster Abbey Nr. 7 (o = c. f.):  . Eine weiter entwickelte Form dieser Klangfolge zeigen die Schlüsse von Cambridge, Trinity College Ms. 0. 2. 1, fol. II, Westminster Abbey Nr. 4 und Worcester Nr. 10, aber auch *Mo* 2. 19 (s. o.), mit Sext statt verdoppelter Quint:  bzw. . Noch weiter entwickelt erscheint dieselbe Verbindung in Oxford, Bodleian Library Ms. Mus. c. 60, fol. 85', T. 27/28:  . Eine Variante hiervon zeigt der Schluß von Worcester Nr. 95:  . Der Schluß von Worcester Nr. 18 = 66, von dem im Ms. die zweitoberste Stimme und der Tenor fehlt, dürfte wie die Klangverbindung in Oxford, Bodleian Library Ms. Mus. c. 60, fol. 85', T. 19/20 gelautet haben:  .

Aus späteren englischen Motetten sind als Beispiele für die Umgehung der Tripelleittonkadenz folgende Stellen zu nennen: Oxford, New College Ms. 362 Nr. 2, gegen Schluß bei *memo*riam, Oxford, Bodleian Library Ms. Hatton 81, Nr. 1 bei hu*ius ven*ter, Nr. 3 bei Sal*ve iu*bar in der zweiten Stimme und bei *cum iu*bilo und *famulo* (Stimmtausch), Oxford, Bodleian Library Ms. E Mus. 7, p. X/XI (a), T. 6/7 = 20/21 (Stimmtausch). Man beachte in den genannten Sätzen auch die Pausentechnik.

Wie aus den *Studien* hervorgeht, wurde die nachträgliche Hinzufügung von Stimmen zu geringstimmigen Sätzen in England überhaupt kaum geübt. Wie die vierstimmigen Sätze von vornherein vierstimmig, so wurden auch die drei-

---

[1] Siehe AfMw XII (1955), S. 302f.

[2] Siehe ebda. S. 308.

[3] Vgl. zum folgenden die Anm. S. 87.

stimmigen von vornherein dreistimmig komponiert. Die Zweistimmigkeit begegnet selten. Die Franzosen dagegen gingen immer, außer bei den klanglichen vierstimmigen Motetten mit zwei untextierten Unter- und zwei textierten Oberstimmen (s. o.), von Sätzen mit weniger Stimmen aus, denen sie nachträglich Stimmen hinzufügten.

So sind auch die meisten dreistimmigen Motetten in *Mo* erweiterte zweistimmige Sätze. Für die Balladen, Rondeaux und Chansons des 14. Jahrhunderts, besonders bei Machaut, hat dasselbe schon Friedrich Ludwig[1] festgestellt. Außer bei den Sätzen dieser Gattungen, in denen alle Stimmen textiert sind (Balladen Nr. 17 und 29)[2] liegen allen dreistimmigen Sätzen zweistimmige zugrunde. Wie nämlich die Überlieferung einiger Sätze zeigt, ist bei den dreistimmigen mit textlosem Contratenor (die Mehrzahl) der Contratenor (z. B. Ballade Nr. 4 und Rondeau Nr. 17), bei denen mit textlosem Triplum (seltener) das Triplum (Ballade Nr. 19 und Rondeau Nr. 1) nachträglich zum zweistimmigen Gerüstsatz aus textierter Oberstimme und textlosem Tenor hinzugekommen. Die betreffenden Sätze sind nämlich in manchen Handschriften entweder nur zweistimmig, oder mit anderem Contratenor oder Triplum dreistimmig überliefert[3]. Man darf daraus schließen, daß auch bei den Sätzen, die in allen Handschriften dreistimmig sind, der Contratenor bzw. das Triplum nachträglich hinzukomponiert worden ist. Besonders aufschlußreich ist die Überlieferungsgeschichte der Ballade Nr. 18 (vgl. auch Rondeau Nr. 7): Sie ist in einer Handschrift zweistimmig, in den meisten Handschriften aber dreistimmig, und zwar in einigen mit untextiertem Triplum, in anderen mit untextiertem Contratenor zum zweistimmigen Gerüstsatz aus untextiertem Tenor und textierter Oberstimme überliefert. In einer Handschrift erscheint sie aber vierstimmig, d. h. sowohl mit untextiertem Triplum als auch mit untextiertem Contratenor. Doch wie die besonders zwischen Triplum und Contratenor entstehenden Dissonanzen und parallelen perfekten Konsonanzen zeigen, ist sie nicht vierstimmig zu musizieren. Contratenor und Triplum stellen lediglich zwei verschiedene Möglichkeiten der Erweiterung des zugrunde liegenden zweistimmigen Satzes dar[4]. Contratenor und Triplum entsprechen sich konstruktiv und bewegen sich nur in verschiedenen Lagen.

---

[1] Fr. Ludwig, *Die mehrstimmige Musik des 14. Jhs.*, SIMG IV (1902/03), S. 16ff., bes. S. 35ff.

[2] *Guillaume de Machaut, Musikalische Werke,* I. Band, Balladen, Rondeaux und Virelais, hg. von Fr. Ludwig, Leipzig 1926, PÄM I 1.

[3] Leider ist in Ludwigs Ausgaben der Balladen, Rondeaux und Virelais Machauts nicht bei den Übertragungen aller Sätze durch besondere Klammerung der Notensysteme angezeigt, daß sie auch zwei- oder dreistimmig überliefert sind. Z. B. sollte bei den Balladen Nr. 19 und 21 das Triplum wie bei Nr. 31 für sich geklammert sein, usw.

[4] In diesem Sinne sind wohl die beiden Arten der Erweiterung zweistimmiger Sätze zu dreistimmigen zu verstehen, die in der *Ars discantus secundum Iohannem de Muris,* CS I, 92bff., gelehrt werden. Vgl. hierzu *Der Diskant,* S. 176ff.

Manche vierstimmigen Sätze sind überlieferungsgeschichtlich nur bis zur Dreistimmigkeit zurückzuverfolgen. In diesen Fällen ist es leicht, festzustellen, welche Stimme zuletzt hinzugekommen ist (z. B. Balladen Nr. 23 – Contratenor zuletzt – und Nr. 31 – Triplum zuletzt). Schwieriger ist es bei den Sätzen, die in allen Handschriften vierstimmig überliefert sind, z. B. Ballade Nr. 22. Da aber hier verschiedene Contratenores überliefert sind, nehme ich an, daß der Contratenor die zuletzt hinzugekommene Stimme ist. Dies dürfte auch bei den Sätzen der Fall sein, in denen beide Oberstimmen textiert sind, Balladen Nr. 34 und 41. Beim Rondeau Nr. 10 scheint das Triplum zuletzt hinzugefügt worden zu sein. Weil man aber die Unzulänglichkeit der vierstimmigen Komposition nach Stimmen empfand, komponierte man die Chansons zu Anfang des 15. Jahrhunderts im allgemeinen nur noch dreistimmig, und zwar mit Tenor, Discantus und Contratenor, aber ohne Triplum.

Während sich in der früheren Motette der englische Quartus Cantus und der festländische Contratenor entsprachen, entsprechen sich also hier im festländischen Bereich Triplum und Contratenor, wie auch die fast gleich lautenden Regeln der frühen, die Motette lehrenden Theoretiker über die Hinzufügung eines Triplum, und der späteren, den Chansonsatz lehrenden Theoretiker über die Hinzufügung eines Contratenors zu einem zugrundeliegenden zweistimmigen Gerüstsatz zeigen[1]. Noch in der Zeit Dufays sind die dreistimmigen Chansons erweiterte Sätze, bei denen der Contratenor zuletzt hinzugefügt wurde.

Die Praxis der Satzerweiterung, die uns in der Motette im 13. Jahrhundert zum ersten Male begegnete, dürfte auf dem Festland sogar noch länger geübt worden sein.

Die geschilderten Zusammenhänge zwischen Motette und Chanson (Ballade und Rondeau) lassen darauf schließen, daß letztere aus der (weltlichen) Motette entstanden ist[2]. Der Unterschied zwischen den beiden Gattungen stört nur, wenn man die Chanson unter dem Aspekt der „begleiteten Monodie" betrachtet, während die Motette auf (liturgischem) c. f. im Tenor beruht. Die Chanson dürfte jedoch noch im 15. Jahrhundert vom Tenor aus komponiert worden sein, wie die Motette, nur daß der Tenor in der Chanson erst für den geplanten Satz geschaffen (cantus prius factus), und nicht dem älteren (liturgischen) Melodiengut entnommen wurde (c. f.). Daß in der Chanson die Oberstimme im Sinne einer Melodie besonders ausgearbeitet wurde, hat damit wenig zu tun. Wenn die Tatsache, daß die in Trient, Codex 87, fol. 231'–232, Nr. 177, anonym überlieferte dreistimmige isorhythmische Motette *O livor/Inter amenitatis/ Revertenti* im Roman de Fauvel nur mit Triplum und Tenor-c. f. überliefert ist[3], den

---

[1] Vgl. Riemann, *Musiktheorie*, S. 186ff., 270ff., 289ff. usw., und Apfel, *Der Diskant*, S. 156ff.

[2] Vgl. Artikel *Chanson* in MGG II, Sp. 1034ff., bes. 1038ff.

[3] Vgl. *Sieben Trienter Codices, Geistl. u. weltl. K*ompositionen *des XIV. u. XV. Jhs.*, Sechste Auswahl, bearb. von R. v. Ficker, DTÖ XL, Bd. 76, Wien 1933, S. 98.

Schluß zuläßt, daß der Motetus nachträglich hinzugefügt wurde, so wäre auf dem Festland die Satzerweiterung auch für die isorhythmische Motette erwiesen. Tatsächlich lassen auch die Handschriftenkataloge[1] auf verschiedenstimmige Überlieferung mancher Motetten schließen, wobei es sich allerdings manchmal um die Reduktion zweier Unterstimmen auf einen „Solus Tenor" handeln kann.

Der festländische klangliche vierstimmige Motetten- und motettische Messensatz besteht im 14. und beginnenden 15. Jahrhundert, soweit ich sehe, immer aus einem von Tenor c. f. und Contratenor gebildeten Unterstimmengerüst und zwei textierten Oberstimmen.

Englisch, wohl auch seiner Herkunft nach, ist der Motetten- und Messensatz mit ganz durchgeführtem fremdem Tenor-c.f. ohne Isoperiodik und Isorhythmie (s. Besseler, *Bourdon,* S. 152f. – vielleicht gehören auch die Sätze der Gruppe III 1 c im Old Hall-Manuskript dazu, die c.f.-verdächtig sind, vgl. *Studien,* I, S. 88 und 95f.). Einer Motette eine ganze fremde Melodie frei rhythmisiert zugrunde zu legen, begegnet uns in England schon im Worcester-Corpus, besonders in den sogenannten Tropus-Motetten. Bezüglich der vierstimmigen imitierenden Motette ohne c.f., die der Niederländer Johannes Ciconia nach Besseler (*Bourdon,* S. 71ff.) in Italien aufgrund italienischer Anregungen (Caccia) entwickelt hat, sei hier nur besonders auf die frei komponierten vierstimmigen englischen Motetten in Oxford, Bodleian Library Ms. Hatton 81, hingewiesen, deren Tenores nicht wenige „Harmonieschritte" (Quart und Quint) aufweisen und deren eine ohne Stimmtausch auch kleine Imitationen aufweist; vgl. *Studien,* Teil I, S. 53, und Teil II, S. 52ff.

Auf dem Festland gab es im 14. und beginnenden 15. Jh. folgende Arten von Messensatz, fast nur Gloria und Credo (bei den selten vertretenen Arten sind in der folgenden Tabelle jeweils alle in den Codices Ivrea, Apt und Turin J. II. 9 = *TuB* enthaltenen Sätze aufgezählt; die anderen Arten begegnen häufig):

1. dreistimmig:
   a) eine textierte Oberstimme, textloser Tenor und Contratenor, „Balladenmessensatz".
   b) zwei textierte Oberstimmen, ein textloser Tenor, von Besseler, AfMw VII (1925), S. 188ff., als „motettischer Messensatz" bezeichnet, sollte besser etwa „freier motettischer Satz" genannt werden.

Bei dieser Art von Satz wäre zu prüfen, ob die tieferliegende der beiden textierten Oberstimmen stellenweise vom Tenor die Funktion des Klangträgers übernimmt, wie in den entsprechenden Sätzen in *OH* (Gruppe III 1 c; *Studien,* I, S. 88 und 95f.). In diesem Falle handelte es sich wirklich um motettische Sätze. Freie, fortlaufende Tenores in der Länge eines ganzen Satzes begegnen ebenfalls schon in englischen Sätzen des Worcester-Corpus.

   c) alle Stimmen sind textiert:
      α) in Einzelstimmen notiert, von Besseler (a.a.O.) ebenfalls als „motettischer Messensatz" bezeichnet, sollte „konduktusartiger Messensatz" heißen.
      β) in Partitur notiert (sehr selten), von Besseler (a.a.O.) als „Konduktus-Messensatz" bezeichnet: Ivrea Nr. 49 = Apt Nr. 5 – Kyrie – in England recht häufig.

---

[1] Z.B. von H. Besseler in *Studien zur Musik des Mittelalters,* AfMw VII (1925), S. 167ff., und VIII (1926), S. 131ff.

2. vierstimmig:
   a) bzw. b)
      α) zwei textierte Oberstimmen, zu wiederholender, kurzer, textloser Tenor (c.f.?) und Contratenor, begegnet ebenfalls schon im Worcester-Corpus: Ivrea Nr. 44 – Gloria, *TuB* fol. 29 – Gloria.
      β) zwei textierte Oberstimmen, durchgehender, textloser Tenor und Contratenor.

Entwickelte sich der vierstimmige freie Messensatz aus dem dreistimmigen Balladen-(Messen-)satz, so ist dieser durch eine zweite Textstimme erweitert und wäre demnach als „vierstimmiger Balladenmessensatz" zu bezeichnen. Ging er aber vom dreistimmigen freien motettischen Satz aus, so wäre dieser durch den textlosen Contratenor erweitert und als „vierstimmiger freier motettischer Satz" zu bezeichnen. Im letzten Falle könnte die Erweiterung zuerst in einzelnen Sätzen erfolgt sein bevor die vierstimmige Ausführung üblich wurde, was aber noch der Überprüfung bedürfte.

   c) alle vier Stimmen sind textiert, „konduktusartiger vierstimmiger Messensatz".

II. auf durchgeführtem c.f. im Tenor beruhend, teilweise oder ganz isorhythmisch:
   1. dreistimmig, zwei textierte Stimmen, ein textloser Tenor-c.f.: Ivrea Nr. 68 = Apt Nr. 1 – *Kyrie rex angelorum.*
   2. vierstimmig, zwei textierte Oberstimmen, textloser Tenor-c.f. und Contratenor: Messe von Machaut außer Gloria und Credo.

III. auf einem Ausschnitt aus einer fremden Melodie als c.f. im Tenor beruhend, der modal oder isorhythmisch vorgetragen wird, wobei die Isorhythmie den ganzen Satz erfassen kann:
   1. zwei textierte Stimmen, eine textlose Stimme (Tenor-c.f.): Ivrea Nr. 61 = Apt Nr. 28 – Gloria (und Ivrea Nr. 34 – Ite Missa est der Messe von Tournay).
   2. zwei textierte Stimmen, zwei textlose Tenores (einer als c.f.-Träger): Ivrea Nr. 59 – Credo – mit immer wiederkehrenden kleinen Melismen an den Schlüssen der einzelnen Sätze des Credotextes, wie sie in England vorkommen.

Aus vorstehender Tabelle geht hervor, wie selten die dreistimmige (die vierstimmige begegnet sogar nur einmal) Vertonung des Gloria- und Credotextes in Gestalt des isorhythmischen Motettensatzes mit fremdem Tenor-c.f., besonders aber in Gestalt des klanglich-freien Diskantsatzes auf dem Festland im Gegensatz zu England war. Um so auffälliger ist die Neigung zur Isorhythmie bei der Vertonung von Kyrie, Sanctus und Agnus über durchgeführten liturgischen Kyrie-, Sanctus- und Agnusmelodien auf dem Festland.

Dagegen begegnen uns bei Dunstable mehrere sogenannte klanglich-freie Motetten und motettische Messensätze, in denen der Tenor-c. f. stellenweise über die tiefstliegende der drei ihm hinzugefügten, frei beweglichen und textierten Diskantstimmen zu liegen kommt und diese an den betreffenden Stellen in einer Art Gerüstsatz mit der obersten textierten Stimme seine Funktion als Klangträger übernimmt. Diese Art war wohl der für das Festland des 15. Jahrhunderts neue Satz, der aber seinen Ursprung in England um 1300 hat.

In den *Studien* wurden aus festländischen Quellen einige andere Sätze dieser Art aufgezählt (I, S. 95). Der Satz von Tapissier [1] und die marianische Antiphon

[1] *Dufay and his contemporaries, 50 compositions, transcribed from Ms. Can. misc. 213 in the Bodleian Library,* hg. von J. F. R. und C. Stainer, London 1898, S. 187 ff.

DTÖ XXVII 1 [1], S. 55ff., sind zu streichen: 1. in den beiden Sätzen sind nur die beiden Oberstimmen textiert, und 2. der Contratenor *Vale placens* des Satzes von Tapissier ist nirgends Klangträger. Die Quart der Oberstimme zum Tenor-c. f. in T. 58 ist nur ein Vorhalt. (An dieser Stelle findet kein wirklicher Schluß, sondern nur ein Auspendeln der Stimmen über einem durch Terzsprung von unten erreichten, liegenbleibenden Ton des Tenor-c. f. statt.) In T. 66 ist die Quart der beiden textierten Oberstimmen auch durch den Tenor-c. f., nicht nur durch den Contratenor gedeckt. Der Irrtum unterlief, weil in der Edition die den ganzen Takt geltenden Noten der beiden Unterstimmen jeweils in der Mitte statt zu Anfang des betreffenden Taktes stehen.

In den übrigen dort notierten Sätzen ergänzt die tiefstliegende, frei bewegliche und textierte Diskantstimme, der Motetus, den Tenor-c. f., indem er von diesem die Rolle des Klangträgers übernimmt. Er wurde deshalb später in Analogie zum Contratenor des klanglichen Satzes Contratenor genannt. In diesen Fällen entspricht also der Motetus dem Contratenor, wie vorher der Quartus Cantus, bzw. das Triplum. Deshalb bestimmen einerseits die englischen Theoretiker, daß man bei hochliegendem Tenor-c. f. und tiefer Singstimme statt eines Mene (Motetus) auch einen Contratenor singen könne [2] und bewegt sich andererseits der Contratenor vieler Sätze ausschließlich im Raum der Quint über dem Tenor, also im Raum des Motetus. (Der Discantus als Stimme entspricht in diesen Fällen dem Triplum, wie Anonymus 2 [3] ausführt.) Zwei der genannten Sätze sind von Binchois, der besonders englisch beeinflußt gewesen sein dürfte. Der anonymen isorhythmischen Motette DTÖ XL, S. 29ff. [4] liegt als Tenor-c. f. ein Ausschnitt aus einer Sequenz zugrunde. Wiewohl die Tenores seit der Ars Nova auch auf dem Festland anderen liturgischen Gattungen als den solistischen Teilen der Gradualia, Responsorien usw., wie beim Organum der Notre-Dame-Schule und in der frühen Motette, entstammen können, sei darauf aufmerksam gemacht, daß die Verwendung von Ausschnitten aus Sequenzen usw. zuerst eine englische Praxis war. Diese Feststellung führt uns weiter auf die Frage, ob die Franzosen oder die Engländer oder beide zusammen die besonderen Merkmale der Ars Nova-Motette entwickelt haben. Hier seien jedoch nur einige Momente aufgezeigt, die auf die Selbständigkeit, wenn nicht gar auf die Führung der Engländer in dieser Entwicklung hinweisen. Da ist zunächst noch einmal daran zu erinnern, daß die Engländer ihren Motetten schon im 13. Jahrhundert Ausschnitte aus Sequenzen und dgl. zugrunde legten. Dann ist zu erwähnen, daß nach Handschin [5] Isoperiodik (Vorstufe der Isorhythmie?

---

[1] *Sechs Trienter Codices, Geistl. u. weltl. Kompositionen des XV. Jhs.*, Vierte Auswahl, bearb. von R. Ficker und A. Orel, DTÖ XXVII 1, Wien 1920.

[2] Vgl. Georgiades, *Diskanttraktate,* S. 25, Z. 24ff. und S. 41ff.

[3] CS I, 309 a.

[4] *Sieben Trienter Codices,* Sechste Auswahl, a. a. O.

[5] Mus. Disc. V (1951), bes. S. 75.

geradezu ein Merkmal englischer Herkunft an Motetten in festländischen Handschriften ist.

Handschin verwendet den Begriff der Isoperiodik im Sinne von „analogperiodisch": Bildet nur eine einzelne Motetten-Stimme gleich lange Perioden, so handelt es sich nicht um isoperiodische Motetten. Sind die Perioden von Oberstimme(n) und Tenor-c.f. gleich lang, so sollte man von gleichzeitiger Einschnittsbildung, nicht aber von isoperiodischen Motetten sprechen. Davon kann erst die Rede sein, wenn die Perioden von Tenor-c.f. und Oberstimme(n) verschieden lang sind, hinsichtlich ihrer Ausdehnung aber über mehrere Tenordurchführungen hinweg in einem gleichbleibenden Verhältnis zueinander stehen, z.B. (nach Handschin; jeder Punkt ist ein [Doppel-]Takt, die Apostrophe bedeuten Pausen, die Schrägstriche zeigen die melodische Wiederholung im Tenor-c.f. an):

Mo 7.300: Triplum . .' . . .' .' . . .' .' . . .' .'
Motetus . . .' .' . . .' .' . . .' .' . . usw.
Tenor . .' . .' . .' . .' . .'/. .' . .'
(c.f.)

(Letzte Durchführung anders.)

Mo 7.283: Triplum . . .' . .' . . .' . . .' . .' . . .' usw.
Motetus . . .' . .' . .' . .' . .' . .' . .'
Tenor .' .' .' .' .' .' .' .'/.' .' .' .' .' .' .' .'/
(c.f.)

Mo 4.56 beim Beginn der Wiederholung des c.f. im Tenor:
Motetus (in *Mo* als Triplum notiert): . . .' . .' . . .'
Tenor (c.f.): . .' . .'/. .' . .'
(Triplum unregelmäßig)

Dasselbe geschieht auch in der von Handschin erwähnten Motette von Philippe de Vitry *Tribum quem/Quoniam secta/*Tenor-c.f. (das betreffende Schema in der *Musikgeschichte im Überblick,* Luzern [1948], S. 202, ist nicht richtig): Die Perioden der Oberstimmen überbrücken einander und die Perioden des Tenor-c.f. immer wieder durch ihre verschiedene Länge, aber regelmäßige Wiederkehr. Sie überbrücken auch die Wiederholung des Tenor-c.f. In der isorhythmischen Motette sind jedoch die isorhythmischen Perioden der Oberstimmen, die nicht nur gleich lang, sondern auch inhaltlich, und zwar rhythmisch einander ähnlich oder gar gleich sind, und des Tenor-c.f. (Taleae) meistens gleich lang. Selten entsprechen jenen zwei oder gar drei Tenor-c.f.-Taleae. Noch seltener aber sind sie länger als der verwendete Tenor-c.-f.-Ausschnitt. Einem zweimaligen Vortrag des c.f. stehen meistens drei gleiche Oberstimmen- und Tenorperioden gegenüber. Ist die zweite Durchführung des Tenor-c.f. koloriert (z.B. diminuiert), so können sich Periodik und Tenor-c.f.-Durchführungen nicht überschneiden. Da also in der isorhythmischen Motette meistens alle Stimmen ihre Einschnitte simultan bilden, ist die Isoperiodik im Sinne Handschins keine Vorstufe der Isorhythmie. Außerdem kann, was in Übereinstimmung mit Besseler (vgl. AfMw VIII, 1926, S. 167, und *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance,* Potsdam [1931], S. 129f.) Handschin gegenüber (vgl. *Musikgeschichte,* S. 203f.) behauptet werden muß, auch der Tenor-c.f. allein isorhythmisch sein. Dies ist der Fall, wenn die von jeher gleich langen Perioden des Tenor-c.f. ihrem rhythmischen Aufbau nach nicht mehr modal zu verstehen sind. Auf Isorhythmie in Organa der Notre-Dame-Schule hat W. Apel, *Harvard Dictionary of Music,* Cambridge (Mass.) 1956, Artikel „Isorhythmic" hingewiesen. Dies wird hier noch von Bedeutung werden.

Die von Handschin (Mus. Disc. V, 1951, S. 75) als primitiv bezeichnete Art der Isoperiodik, bei der Tenorperioden und -durchführungen einander entsprechen ist mir noch nicht begegnet (*Mo* 8. 344?).

Auch die Isorhythmie begegnet in England früh. So wird in der englischen Choralbearbeitung *Descendit, ℣ Tamquam, Gloria*[1] der Tenor-c. f. zu Beginn des Verses und des Gloria in Notengruppen vorgetragen, die wegen ihrer Länge und inhaltlichen Mannigfaltigkeit nicht modal zu verstehen sind. Es ist dies dieselbe Tenorrhythmisierung, die Apel (s. o.) als Beispiel für Isorhythmie bei Perotin nachgewiesen hat. Eher noch kompliziertere Tenorgruppen begegnen in den Motetten Worcester Nr. 36 ab T. 77, Nr. 44 ab T. 135 und Nr. 47 von T. 120 bis 132. Dasselbe ist bei den meisten Motetten in *Mo* der Fall, die sehr wahrscheinlich englischen Ursprungs sind. Hier begegnet auch die Variation der Tenorrhythmisierung, besonders die rhythmische Verkürzung in der zweiten bzw. dritten (usw.) Durchführung, wie sie auch in isorhythmischen Motetten begegnet. Solche Variation des Tenor-c. f. ist nach Handschin ebenfalls ein Merkmal englischer Herkunft an Motetten in festländischen Handschriften. Im Fragment Oxford, Bodleian Library Ms. E Mus. 7, ist der Tenor-c. f. der vierstimmigen Motette *Petrum cephas ecclesie / Petrus pastor potissimus* / Quartus Cantus / [Tenor *Petre amas me*] (s. S. 87, Anm. 4), deren Oberstimmen sich noch durchaus im Longa-Brevis-Rhythmus bewegen, in einer einfachen Form isorhythmisch; die beiden textierten Oberstimmen bilden immer Perioden von acht Takten, die um zwei Takte gegeneinander verschoben sind. In den Motetten, deren Oberstimmen (bzw. deren oberste Stimme) sich vorwiegend in Semibreven bewegen und die in der sogenannten Petrus de Cruce- oder Fauvel-Notation geschrieben sind, ist der Tenor-c. f. sozusagen selbstverständlich isorhythmisch. Sollten jedoch die Engländer in der Notierung der Sätze so konservativ gewesen sein, daß sie wesentlich jüngere Sätze als die des Roman de Fauvel auf dem Festland noch in der Petrus de Cruce-Notation überlieferten? Wie typisch englisch der andere noch in demselben Fragment erhaltene vierstimmige Satz ist, hat Bukofzer gezeigt[2]. Während die Sätze mit Longen, Breven und Semibreven, aufgezeichnet in frankonischer Mensural-, Petrus de Cruce- und Fauvel-Notation in den Oberstimmen noch syllabisch sind, weisen die beiden Sätze mit Minimen (p. 529 – unvollständig und 530/31[3] – z. T. unlesbar) melismatische Abschnitte auf. Die Minimen sind ohnehin nicht Silbenträger. Melismatische Abschnitte in Motetten sind aber ebenfalls ein Zeichen englischer Herkunft.

In *OH* begegnen nach Bukofzer[4] Arten von Isorhythmie, die in festländischen Quellen nicht anzutreffen sind, z. B. im Gloria Nr. 21 (III, [32]): verschiedene, je einmal wiederholte Taleae bei melodisch fortlaufendem Tenor[5] – ähn-

---

[1] Siehe L. A. Dittmer, *An English Discantuum Volumen,* Mus. Disc. VIII (1954), S. 55 ff.

[2] *Studies,* S. 23 ff.

[3] Vgl. *Studien,* I, S. 30, Anm. 40, u. S. 31, sowie S. 54.

[4] *Studies,* S. 58 ff. pass. und 106 ff.

[5] Diese Art begegnet allerdings in den meisten Motetten in der Handschrift Turin, Bibl. Naz. J. II. 9, die jedoch ebenso wie gewisse Messensätze in derselben Hand-

lich auch im Credo Nr. 80 (II, 194); im Gloria Nr. 29 (III, [37]): Isorhythmie im letzten Teil eines „Balladenmessensatzes"; Credo Nr. 85 (II, 241): zwischen zwei Oberstimmen wechseln textlose isorhythmische und textierte freie Abschnitte systematisch ab (Stimmtauschprinzip) – ebenso in *LoF*[1], Gloria Nr. 1; *LoF*, Gloria Nr. 3: Isorhythmie in den beiden Unterstimmen, die zusammen ein ostinates Klangfundament bilden.

Die Motette der Ars Nova erscheint als ein Rückgriff auf das Organum. Für diese Annahme spricht, daß die Texte öfter Prosa sind. Nun wurden aber nur in England noch längere Zeit nach der Notre-Dame-Schule Organa komponiert. In diesen sogenannten neueren oder englischen Organa tropieren die Oberstimmen den Prosatext des Tenor-c. f. manchmal nur ganz leicht, während der Tenor-c. f. sehr melismatisch ist. Da somit längst nicht jedem Ton der eher noch lebhafter als der Tenor-c. f. bewegten Oberstimmen eine Silbe unterlegt wird, begegnen uns hier zum ersten Male, soweit ich sehe, mehrere Noten über einer Silbe und unabhängiger Vortrag desselben, oder nur leicht tropierten Textes durch die verschiedenen Stimmen; so in Worcester Nr. 19 ab T. 84 und Nr. 50 ab T. 16. In diesen Organa wurden also Text und Musik keine rhythmisch-metrische Einheit. Der Satz erstarrte nicht in Syllabik. Ebenso wie die Texte blieb die Musik Prosa. Von hier aus konnte es zur Komposition des Ordinarium Missae (Prosa), besonders aber des Gloria und des Credo im sogenannten motettischen Satz kommen. Doch dies sind wiederum Fragen, die einer besonderen Erörterung bedürften.

Jedenfalls scheinen die Engländer als erste den wirklich vierstimmigen Satz entwickelt zu haben, indem sie den Raum unter dem Tenor-c. f. bewußt in die Komposition einbezogen, und zwar im sogenannten „klanglichen Satz" und im sogenannten„ klanglich-freien Diskantsatz". Ferner scheinen sie die Tradition des Organum mit seiner Melismatik fortgesetzt zu haben, die in der Ars Nova erneut wirksam geworden sein dürfte. Vorliegende kleine Studie sei deshalb nicht abgeschlossen, ohne an das Buch von V. Lederer, *Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst,* Leipzig 1906, erinnert zu haben, dessen Ergebnisse sich, im obigen Sinne modifiziert, als richtig erwiesen haben.

---

schrift, auch westliche und nordische, d.h. englische Züge aufweisen. Vgl. R. H. Hoppin, *The Cypriot-French Repertory of the Ms. Torino, Biblioteca Nazionale, J. II. 9,* Mus. Disc. XI (1957), S. 79ff.

[1] Siehe *Studien,* Teil I, S. 86ff., und Teil II, S. 112ff.

Grundsätzliche Bemerkungen zur Geschichte der Passionshistorie

von

GÜNTHER SCHMIDT

Die folgenden Untersuchungen[1] befassen sich mit zwei bestimmten Problemen der Passionshistorie: im ersten Teil wird über die Turbae von ihren Anfängen bis ins 16. Jahrhundert zu handeln sein; in einem zweiten Abschnitt wird versucht, die deutsche Passionshistorie des 16. Jahrhunderts in ihrer vielfältigen Schichtung neu zu erfassen und geschichtlich einzuordnen. Dazu erscheint zunächst eine terminologische Abgrenzung notwendig.

Weil der Begriff *Passion* zu allgemein gehalten ist als daß er den komplexen Sachverhalten, die sich in der Geschichte dieser Gattung abzeichnen, gerecht werden könnte, wurde in der Forschung eine genauere begriffliche Abgrenzung versucht[2]. Grundlage war O. Kades[3] Unterscheidung in zwei Passionstypen: 1. der *motettische,* der den Passionstext insgesamt mehrstimmig in erzählender Weise vertont; 2. der *dramatische,* in dem choraliter, auf dem sog. Passionston basierende Partien mit mehrstimmigen (Turbae) wechseln. Kade hat zwar damit dem Sachverhalt nach wesentliche Gesichtspunkte richtig erfaßt, doch ist mit Recht die Zweckmäßigkeit seiner Terminologie in Frage gestellt worden[4]. Den wohl treffendsten Gegenvorschlag hat in jüngster Zeit K. v. Fischer[5] in

---

[1] Der Verfasser hatte im Auftrag der Herausgeber des *Handbuches der deutschen evangelischen Kirchenmusik* für Bd. I 3–4, dessen Notenteil schon Göttingen 1939 erschienen ist, die Bearbeitung des Krit. Berichtes und der Einführungsabhandlung „Die Historienkomposition" übernommen. Im Rahmen der letztgenannten Ausführungen konnten spezielle Untersuchungen nicht berücksichtigt werden; neue Gesichtspunkte mußten sich auf Hinweise beschränken. Die folgenden Ausführungen sind daher als Ergänzung zu betrachten. Den Herren Dr. K. Ameln und Prof. D. Dr. Chr. Mahrenholz sei für die liebenswürdige Unterstützung und die Überlassung umfangreichen Quellenmaterials an dieser Stelle besonders gedankt.

[2] Es sei hier auf die Erörterung durch K. v. Fischer, *Zur Geschichte der Passionskomposition des 16. Jhs. in Italien,* AfMw XI, 1954, S. 200ff., verwiesen.

[3] *Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631,* Gütersloh 1893.

[4] Vgl. u.a. F. Blume, *Die evangelische Kirchenmusik,* Potsdam 1931, S. 95ff.; A. Schmitz, *Italienische Quellen zur Figuralpassion,* Festschrift Max Schneider, Halle 1935, S. 101ff.; ders., *Oberital. Figuralpassionen des 16. Jhs.,* Musikal. Denkmäler, Bd. I, Mainz 1955.

[5] S. Anm. 2.

Anlehnung an J. Chailley gemacht: er spricht (analog zu Kade) von einem *durchkomponierten* und von einem *responsorialen* Typus der Passion. Diese Bezeichnungen erscheinen relativ neutral gegenüber Kade und anderen Formulierungen[1]; sie charakterisieren gewissermaßen nur den Hauptnenner. Tatsächlich hängt die musikalische Struktur nicht so sehr von bestimmten Satztechniken ab, sondern entscheidend davon, ob grundsätzlich die liturgische Lektionsweise (Passionston) als Cantus firmus Verwendung findet oder ob eine freiere Gestaltungsweise sich nurmehr an diese anlehnt oder ob sogar jegliche Bindung an den Passionston entfällt. Der *responsoriale* Typus basiert stets auf dem Passionston, wenn gleich die mehrstimmigen Partien freier gesetzt sein können; er stellt daher in vielen Fällen auch keine Passionskomposition im eigentlichen Sinne dar, sondern lediglich eine modellhafte Fixierung einer im Prinzip allgemein üblichen Praxis. Diesen Sachverhalt unterstreicht deutlich die bekannte Tatsache, daß vielfach die Aufzeichnung auf die mehrstimmigen Teile (Turbae, teils auch Soliloquenten) beschränkt blieb[2]. Um diesen Modellcharakter auch terminologisch zu erfassen und damit die strenge liturgische Bindung zu unterstreichen, halte ich die engere Bezeichnung *Passionshistorie* für zweckmäßig[3], zumal schon im Mittelalter die Zusammenfassung von Antiphonen und Responsorien zu einer fortlaufenden biblischen Erzählung im Bereich des Officiums *Historia* genannt wurde[4]. Auf gewisse geschichtliche Zusammenhänge zwischen Passion und jener Historia wird noch hinzuweisen sein[5]. Soweit im *durchkomponierten* Typus eine strenge Bindung an den Passionston als liturgischen Cantus firmus gegeben ist, erscheint ebenfalls die engere Bezeichnung *Passionshistorie* (anstelle von Passion) angebracht, zumal neuerdings nicht zu Unrecht A. Schmitz wiederum von der *durchkomponierten Passion* (im Sinne v. Fischers) die *motettische Passion* abgegrenzt wissen möchte[6]. Dabei verläuft die von Schmitz gezogene Trennungslinie mit einer weitgehend bereits vollzogenen Lösung vom Passionston als liturgischen Cantus firmus konform. Gerade dieser Tatbestand gibt den Folgerungen von Schmitz ihre Berechtigung,

---

[1] F. Blume (a.a.O.) prägt die Termini „Choral"-, „Figural"- und „Misch"-Passion; letzteren für jenen Typ, der alle Parteien mit Ausnahme des Evangelisten mehrstimmig setzt.

[2] Diese stützen sich fast grundsätzlich auf die Technik des Fauxbourdon bzw. Falsobordone, denen ebenfalls Modell-Charakter eigen ist. Vgl. G. Schmidt, *Über den Fauxbourdon*, Jahrbuch f. Liturgik u. Hymnologie (JbLH) IV, 1958/59, S. 146ff.

[3] Diese Bezeichnung verwenden erstmals K. Ameln-C. Gerhardt, *Johann Walter und die ältesten deutschen Passionshistorien*, Monatsschrift f. Gottesdienst u. kirchliche Kunst (MGkK) XLIV, 1939, S. 105ff.

[4] P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, I, Leipzig 1911, S. 129 ff.: „Antiphonae et responsoria ad unum diem vel observationem pertinentia vocantur historia". B. Stäblein, Art. *Antiphon*, MGG I, 1949/51, Sp. 543ff.

[5] In deutschen Quellen begegnet öfters anstelle des lat. *passio*: „Historia vom Leiden . . ."; das scheint mehr eine sinngemäße Interpretation zu sein als bloße Eindeutschung des lat. Wortes *passio*.

[6] A. Schmitz, *Zur motettischen Passion*, AfMw XVI, 1959, S. 232ff.

weil dann logischerweise einem Einströmen motettischer Elemente nichts mehr hinderlich war.

Es ergibt sich also folgende Aufgliederung:

I. Responsoriale: Passionshistorie: nur Turbae mehrstimmig mit Passionston als Cf.; diese Gruppe umfaßt etwa den Bereich von J. Walter bis Lasso (Markus u. Lukas); ferner die Joh.-P. in *ModC*.

Passion: Turbae, u. a. Soliloquenten, vereinzelt auch Christuspartie mehrstimmig; jedoch frei oder nur in lockerer Bindung an den Passionston gestaltet: Werke, die v. Fischer (s. S. 202ff.) unter A. anführt; ferner im deutschen Bereich Meiland, Scandello, Gesius (Joh.–P.).

II. Durchkomponierte: Passionshistorie: Der Passionston findet stets als Cf. Verwendung: Werke wie Obrecht-Longaval, Resinarius, Galliculus.

Passion: freie Anlehnung an den Passionston in der Gesamtkonzeption, im satztechnischen daher stark vom Klangdeklamatorischen beeinflußt: Werke wie Cyprian de Rore, Jan Nasco, Ruffo, Daser.

III. Motettische Passion: freie, mehrstimmig durchgehende Bearbeitung, satztechnisch mit motettischen Elementen durchsetzt: Werke wie Gallus, Lechner[1], Demantius.

(Gruppe IV wäre dann die *oratorische Passion* der späteren Zeit.)

Zur Frage Obrecht-Longaval ist folgendes zu beachten: Die älteste Quelle, die Obrecht als Autor nennt, ist der Sammelwerkdruck *Selectae Harmoniae quatuor vocum de Passionis Domini* (Wittenberg 1538) von Georg Rhaw. Demgegenüber

[1] Bei Lechner handelt es sich um einen Sonderfall. Der Titel nimmt eigens auf „den alten lateinischen Kirchenchoral" Bezug, jedoch kann es sich dabei nur um das Klauselgut des Passionstones handeln, das in genetischer Weise in die motettische Machart eingeflochten wird. Infolgedessen gehört Lechner zur o. a. Gruppe der *motettischen Passion*. – Zu den Ausführungen Schmitz' ist zu sagen, daß die z. B. bei Longaval und Galliculus als *fuga* bezeichnete Technik, die nur das Nacheinandereinsetzen der Stimmen in einen bestimmten Klangkomplex darstellt, der dann weiter als Klangstütze der Deklamation dient, nicht ausreicht, um motettische Elemente nachzuweisen. Die von Schmitz beabsichtigte Trennungslinie dürfte wohl erst bei Gallus beginnen. H. Schütz ist natürlich gerade bezüglich der Einzelgesänge mit der Überschneidung ital. monodischer Einflüsse ein Sonderfall, der den fließenden Übergang zur oratorischen Passion kennzeichnet.

sind die ältesten Quellen überhaupt die Hss.: Florenz Naz. Centr. II I 232 und Rom Vat. Cod. Sist. 42, die aber als Verfasser Longaval bzw. Jo. ala Venture angeben. Dazu vgl. A. Smijers, *De Matthaeus-Passie van Jacob Obrecht,* Tijdschr. d. Vereenigung voor Nederl. Musikgeeschiedenis, Deel XIV, 1935, S. 182ff. Smijers datiert diese beiden Quellen um „vor 1507". Ch. van den Borren, *Fausse attributions et travestissements musicaux,* Bulletin de la Classe des beaux arts de l'Academie Royale de Belgique, Bruxelles 1941, hält a LA VENTURE für die französische Übersetzung des flämischen Namens LONGAVAL (Longueval); es dürfte sich somit um ein und denselben Verfasser handeln. C. Gerhardt, *Die Torgauer Walter-Handschriften,* Kassel 1949, S. 96, Anm. 1 gibt das gleiche als Ansicht Sijmers' wieder, die auf van den Borren zurückgehen könnte (Gerhardts Schrift war erst 1942 abgeschlossen). Außer Rhaw wird der Name Obrecht in zahlreichen mitteldeutschen Hss. der 2. Hälfte des 16. Jhs. überliefert. Vgl. das Quellenverzeichnis bei J. Wolf, Obrecht-GA, 28. Jg. Eine gewisse Ausnahme wäre die Hs. Erlangen UB, Ms. 749, datiert 1545 und aus Heilsbronn stammend, welche aber nach frdl. Auskunft von Herrn Dr. F. Krautwurst-Erlangen unmittelbar auf den Rhaw-Druck von 1538 zurückgeht. Merkmal dieser deutschen Quellen ist es, daß diese im Exordium einheitlich in allen Stimmen *sec. Matthaeum* textieren, während Florenz und Rom in allen vier Stimmen alle vier Evangelisten nennen (Textgrundlage ist eine Summa Passionis bzw. Evangelienharmonie). Daß die Vielzahl der deutschen Quellen der 2. Hälfte des 16. Jhs. angehören, hängt mit der Tatsache zusammen, daß in dieser Zeit sich der Brauch einbürgerte, die Passionen jetzt im Nebengottesdienst aufzuführen. Die Passionshistorien Walters haben aber ihren liturgischen Ort im Hauptgottesdienst. Dieser Umstand ist bei den Folgerungen Schmitz' (AfMw XVI, 1959, S. 234) zu berücksichtigen; d. h. es liegen von vornherein zwei verschiedene liturgische Aspekte vor. – Es gibt nun aber auch Quellen aus der 1. Hälfte des 16. Jhs.: die sog. Torgauer Walter Handschriften (s. C. Gerhardt). Hier ist dieses Werk stets anonym überliefert und ein Zusammenhang besteht hier nach Gerhardt mit Rhaw nicht. Seltsam genug ist es, daß die Hs. N 1 (fol. 134′ff.) ebenfalls den Autor verschweigt, obwohl *die Niederschrift nachweislich durch J. Walter persönlich erfolgt ist* (Gerhardt, S. 10). Man sollte annehmen dürfen, falls Obrecht tatsächlich der Verfasser gewesen wäre, dies dann J. Walter bekannt gewesen sein müßte und er es – gerade im Hinblick auf den schon erheblichen Zeitunterschied – vermerkt hätte. *N 1* ist bei vorsichtiger Beurteilung auf *um 1539* zu datieren. Unerklärlich bleibt vorerst die Niederschrift im sog. *Eisenacher Kantorenbuch* (vormals Karl-Alexander-Bibl. Eisenach) auf fol. 238ff. mit „Passio sec. Iohannem" – vielleicht nach dem Text der Diskantstimme – mit Autorangabe „Obbrecht". Gehören schon die Walter-Handschriften einer anderen Überlieferungslinie an, so gibt es von diesen unabhängig in der 1. Hälfte des 16. Jhs. in Süddeutschland eine andere Tradition, die vermutlich von München ausgeht. In der Hs. München Staatsbibl., Mus. Ms. 13, fol. 3′–25 – diese Quelle fehlt bei Wolf – steht das Werk ebenfalls anonym als Nr. 1 des über einen längeren Zeitraum beschriebenen Chorbuches. Die Niederschrift erfolgte laut Maier (Katalog) durch einen Kopisten Ludwig Senfls, und im Exordium sind die Namen der vier Evangelisten auf alle Stimmen, entsprechend den italienischen Quellen, verteilt, wobei die Textunterlegung mit Florenz besser übereinstimmt als zwischen Florenz und Rom. Für diese Niederschrift in dem Münchner Chorbuch muß aber eine bereits vorhandene Kopie vorausgesetzt werden. Das Wasserzeichen des Chorbuches ist bei Briquet nicht verzeichnet, stellt aber ein Mittelding zwischen Briquet Nr. 1008 = München 1533 und Nr. 1002 (Augsburg 1544) dar. Die Hs. ist also sicher für die Zwischenzeit zu datieren. Da aber schon ein Kopieexemplar vorhanden gewesen sein muß, ist die Münchener Quelle sicherlich älter als Rhaw. Durch L. Senfl und dessen Lehrer H. Isaac ist aber auch eine direkte Verbindung zwischen Florenz und München gegeben. Die gleichen Verhältnisse darf man für eine Augsburger Quelle, München UB, Cod.ms. (Altstimmbuch), fol. 2–5, annehmen, deren Zusammenstellung 1543 abgeschlossen war. Damit zeichnet sich aber der Weg ab, wie dieses Werk nach Deutschland gekommen sein dürfte. Die Zuschreibung an Obrecht beruht darnach dann auf

einem Mißverständnis. In ähnlicher Weise äußert sich schon Patience Robertson, *A Critical Survay of the Motet Passion,* Diss. London 1957. Für frdl. Hinweise sei Miss Robertson gedankt. Sie ist der Ansicht, daß Obrechts Verfasserschaft endgültig zu streichen ist, was die hier angestellten Überlegungen bestätigen.

I. Die Turbae

Mit Turbae pflegt man die Reden des Volkes in der Passion zu bezeichnen. Als man begann, diese mehrstimmig zu setzen, wurde eine wesentliche Grundlage für die Passionskomposition (in ihrer Gesamtheit) geschaffen. Wann und unter welchen Voraussetzungen dies geschah, darüber weiß man heute noch sehr wenig. Die Quellenlage selbst ist denkbar mißlich; die wenigen Handschriften, die es aus der Zeit vor dem 16. Jahrhundert gibt, lassen sich auch schwer in eine Entwicklungslinie einordnen. Man weiß aber, daß die Geschichte der Passionshistorie weit zurückreicht; ja es darf bei dem heutigen Stand der Forschung angenommen werden, daß die Entstehung des Passionstones, in dem die musikalische Lektion der Passionsgeschichte wechselweise auf mehrere Liturgen verteilt wird, schon ab etwa 900 einsetzt[1]. Trotzdem ist die englische Hs. *LoM*[2] die erste Quelle, die mehrstimmige Teile zu Passionshistorien nach Matthäus und Lukas[3] bringt; und zwar Turbae, Soliloquenten und Exordium, ge-

---

[1] P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien,* III, Leipzig 1921, S. 243 ff. – Eine wichtige Quelle, die Wagner nicht kannte, ist das Andechser Missale, München Staatsbibl. clm 3005, im 9. Jh. vermutlich in Oberitalien geschrieben. Die Kenntnis dieser Hs. verdanke ich einem frdl. Hinweis von Dr. R. Stephan. – Fol. 105–108′: *Passio sec. Marcum,* fol. 111–114: . . . *sec. Lucam* und fol. 118–121: . . . *sec. Iohannem.* Die Hs. ist teilweise in späterer Zeit zerschnitten worden; es fehlen überhaupt etliche Blätter, so vor allem der Teil, auf dem die Passio sec. Matthaeum stand. In Markus ist das *heloy* nicht neumiert. Der Evangelist hat stets das Zeichen *c,* vor der Rede Christi ist in Markus *a,* in Lukas und Johannes das bekannte + vermerkt. Das bedeutet aber, daß das + – zumindest in dieser Hs. und ihrem Traditionskreis – nicht vom Buchstaben *t* = *tarde* im Sinne einer bestimmten allgemeinen Vortragsbezeichnung, wie P. Wagner meint, abgeleitet sein kann. Das *c* vor dem Evangelisten könnte wohl gleichbedeutend mit *chronista* sein, hat aber im Hinblick auf das *a* vor Christus in Markus keinen rechten Sinn. Dabei darf nicht übersehen werden, daß am Schluß von Reden oft ein Zeichen zu finden ist, das der Torculus-Neume sehr ähnlich ist, also eine Gedächtnisstütze für eine Art Schlußklausel (Punctum?) darstellen könnte. Wenn man schon davon ausgeht, daß die Verteilung der Reden auf mehrere Liturgen eine verschiedene Tubahöhe voraussetzt, dann muß es auch Klauseln oder sonst bestimmte melodische Wendungen gegeben haben. Das Ganze würde sich nur dann sinnvoll zusammenfügen, wenn man die Buchstaben c und a als Vermerk einer bestimmten Tubahöhe ansehen würde. Das mag freilich eine gewagte Hypothese sein, aber es sei gleich hier darauf aufmerksam gemacht, daß die bekannte Tubenverteilung f–c′–f′ faktisch erst im 14. Jh. nachweisbar und zudem im Bereich des rein melodisch-modalen ohnehin ungewöhnlich ist; s. S. 107 ff.

[2] Quellensigel s. Zusammenstellung am Schluß der Studie.

[3] Die Sätze der Lukas-Passionshistorie hat M. F. Bukofzer, MQ XXXIII, 1947, S. 38 ff,. veröffentlicht. Vgl. ders., *Studies in Medieval and Renaissance Music,* London 1951, S. 113 ff. Bukofzer datiert *LoM um 1450.* Mag sein, daß *LoM* um diese Zeit geschrieben wurde; wichtiger ist aber, welchen Zeitraum das Repertoire umfaßt. *OH* setzt er z. B. (s. S. 73 ff.) 1420–1430 an. B. Trowell, *A fourteenth-century*

setzt in der schlichten Art des englischen Diskants, was den Anschein erweckt als sei der Entwicklungsvorgang bereits abgeschlossen. Das Repertoire von *LoM* gehört der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts an. Wie es zu dieser Form in *LoM* kam, ist schwer zu erkennen, besonders deshalb, weil diesen Sätzen ein uns heute unbekannter Passionston im G-Modus zugrunde liegt bzw. ein solcher vorausgesetzt werden muß; denn die lektionale Grundhaltung ist nicht zu übersehen. Gleichwohl mag eine gewisse Stilisierung in der Machart bereits vorliegen. Jedenfalls erhalten wir einen maßgeblichen Aufschluß, wie es zu diesen Turbae gekommen ist, nicht, obgleich *LoM* als älteste Quelle anzusehen ist.

Glücklicherweise bietet die Hs. *Fü* – seit Jahrzehnten in der Forschung als Maihinger Fragment bekannt – einen wesentlichen Ansatz. Sie scheint überhaupt der Schlüssel zur Klärung der Frage zu sein, wie die mehrstimmigen Turbae entstanden sind. Was bisher in der Literatur über diese Quelle zu lesen ist, bedarf erheblicher Korrekturen. Kade[1] hat erstmals auf *Fü* hingewiesen und zwei Turbae daraus veröffentlicht. Lediglich mit seiner – wohl nur intuitiven – Datierung auf das 14. Jahrhundert kam Kade dem Kern der Sache ziemlich nahe. Das Original konnte er weder gekannt noch selbst gesehen haben. Bei dieser Quelle handelt es sich nämlich gar nicht um ein Fragment. Sie ist ein Doppelblatt, das in einem Codex eingebunden ist, der alle vier Passionshistorien (lat.) choraliter im Passionston überliefert, Die vier, auf dem Blatt notierten Turbae sind Musterbeispiele dafür, wie in der Passionshistorie Turbae mehrstimmig gesungen werden können. Aus diesem Grunde schließen sich entsprechende Anweisungen und Erläuterungen an, also ein kleiner Traktat. Bevor dieser besprochen wird, ist einiges über die Datierung von *Fü* zu sagen.

F. Ludwig[2] hat die Datierung Kades ins 14. Jahrhundert für irrig erklärt und die Ansicht vertreten, die Hs. gehöre dem 16. Jahrhundert an. In der Tat ist zu Beginn des Codex die Jahreszahl 1579 vermerkt, was Ludwig wohl aus zweiter Hand erfahren hatte. Das Jahr 1579, von späterer Hand eingetragen, hat aber mit der Entstehung des Codex samt Doppelblatt nichts zu tun; zu diesem Zeitpunkt gelangte der Codex in die Bibliothek des Abtes des Klosters Füssen[3] Die Datierung ist schon durch die Wasserzeichen bestimmbar: Doppelblatt hat Briquet Nr. 14726 = Brescia 1454, Var. Pappenheim 1458; der Codex hat durchweg Briquet Nr. 2111 = Augsburg 1461–1476. Der Schreiber des Doppelblattes hat auf der Innenseite des Einbanddeckels einen Aufführungsvermerk *Ao. 65* eingetragen; d.h. also 1465. Diese Aufführung fand in der Pfarrkirche zu

---

ceremonial motet, AMl XXIX, 1957, S. 65ff., weist nach, daß das Repertoire von *OH* wesentlich älter ist, bis ins letzte Viertel des 14. Jhs. zurückreicht. Daraus ergäbe sich, daß auch *LoM* in seinem Repertoire älter als *um 1450* sein könnte.

[1] O. Kade, S. 115ff.

[2] *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, AfMw V, 1925, S. 304, Anm. 1. Man hielt die Angabe Ludwigs wohl für stichhältig, und damit war die Quelle *Fü* weitgehend uninteressant geworden.

[3] „Ex libris magnis abbatis coenobij Faucensis 1579."

Füssen mit Beteiligung Füssener Bürger statt. Der Herkunftsort der Quelle ist die Pfarrkirche zu Füssen; außerdem müssen Blatt und Codex spätestens 1465 vereinigt gewesen sein. Der Name Maihingen ist in der Literatur endgültig zu streichen; er bedeutet ohnehin nur einen zufälligen Aufbewahrungsort und trifft heute nicht mehr zu.

Chronologisch gesehen steht *Fü* zwischen *LoM* und *ModC* (mit seinen bekannten Turbae im Fauxbourdon)[1].

Die Turbae und der kleine Traktat stehen in *Fü* auf einer Seite (s. Faksimile 1). Auf der folgenden Seite hat der Schreiber dann ebenfalls vier Turbae in schwarz-weißer Mensuralnotation aufgezeichnet; er hat es vermutlich für notwendig gehalten, die originale Notierung (s. Faksimile) der damals zeitgemäßen Praxis anzupassen; demnach müßten die Turbae einer älteren, schon nicht mehr geläufigen Praxis entstammen, ein Umstand, der wohl auch die Niederschrift des Traktates veranlaßt haben dürfte.

Welchen Aufschluß gibt nun *Fü* und welche Konsequenzen ergeben sich daraus für die Forschung?

Die mehrstimmigen Turbae – so werden wir belehrt – kamen dadurch zustande, daß die drei bekannten Lektionstuben[2] zusammentreten; d.h. die drei zuvor für sich getrennt und selbständig vorzutragenden Lektionspartien werden unter Beibehaltung der ihnen eigentümlichen Prinzipien in den Turbae zu einem Klangkomplex vereinigt. „Nota prima quae tres comparantur voces in qualibus passionibus . . . vox adeaquat in Judeis, evangelistis, Jhesu christo..." Schließlich werden die drei Stimmen der Turbae mit *Judeis, appostolis, salvatoribus* personifiziert.

Der Quint-Oktavklang als mehrstimmige Klangtuba im Bereich der musikalischen Lektion ist indessen für das 15. Jahrhundert nichts Neues. In den Denkmälern läßt sich diese Praxis bis etwa 1300 zurückverfolgen[3]. Dort handelt es sich zwar nicht um Turbae, jedoch stehen diese Erscheinungen in engem Zusammenhang zur *historia* in ihrem ursprünglichen Sinn. Sicherlich sind damit wichtige Spuren aufgedeckt, die auch für die Passionshistorie von Belang sind; jedoch bleibt eine unbefriedigende Diskrepanz bestehen, die nicht nur zeitlich zu sehen ist.

Der lektionare Vortrag in responsorialer Manier ist für die Passionshistorie seit etwa 900 erwiesen bzw. ab diesem Zeitpunkt kommt die Entwicklung in Fluß. Das Quinten-Organum, dessen herrschende Klangbasis eben der Quint-Oktavklang ist, erfährt etwa im gleichen Zeitraum seine theoretische Fundierung. Nicht zuletzt entsteht in der nämlichen Periode der Typus der *historia* als

---

[1] Sätze aus *ModC* veröffentlichten Bukofzer, *Studies*, S. 186, und H. J. Moser, *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums*, Leipzig 1931, S. 11ff.

[2] M. E. spricht man hier besser von Lektionen als von Rezitationen.

[3] Nachweise bei G. Schmidt, *Zur Frage des Cantus firmus im 14. und beginnenden 15. Jh.*, AfMw XV, 1958, S. 235ff.

durchkomponiertes Officium. Das alles sind entscheidende Grundlagen für die Form der Passionshistorie, wie sie als fest umrissenes Denkmal, wenn auch zu viel späterer Zeit, in Erscheinung tritt. Es ist zweifellos ein verlockender Gedanke, diese Merkmale so zusammenzusehen, daß die Passionshistorie mit mehrstimmigen Turbae ebenso alt sein könnte; denn gerade in jener älteren Zeit war dieser Bereich vorzugsweise der freien Ausführung der Improvisation vorbehalten, und unser Wissen über die Praxis dieser Zeit resultiert auch vielmehr aus schriftlichen theoretischen Zeugnissen als aus fixierten Denkmälern dieser Epoche. Ferner nimmt es Wunder, daß man dann in späterer Zeit, nämlich etwa ab 1300, mit viel Fleiß derartige Dinge aufschrieb [1] –, als ob die hochentwickelte Kunst der späten Ars antiqua und Ars nova eben diesen Traditionszusammenhang weitgehend zu verwischen begänne. Durchaus denkbar wäre nämlich, daß jene altertümlich wirkenden Sätze, über die A. Geering schon berichtete, von gewissen Stilisierungen abgesehen, etwa dem entsprechen würden, was Anonymus II (CS I, 311) unter *discantus ex improviso* verstanden wissen möchte. Eine derartige Genesis anzunehmen, entspräche wohl einer logischen Folgerung, trotz der erheblichen Denkmal-Lücken, die rückblickend durch den in *Fü* niedergelegten Sachverhalt – die Frage der Klauseln einmal ausgeklammert – als weitgehend ausgefüllt betrachtet werden könnte.

Sicherlich bilden die geschilderten Erscheinungen eine Basis für die Passionshistorie; dennoch stehen solche Forderungen bezüglich der Genesis eine andere, schwerwiegende Überlegung entgegen: die Entstehung des sog. Passionstones selbst mit der bekannten Tubeneinteilung f–c′–f′. Die Lektionsweisen sind ein primär melisches Phänomen, das eine Beziehung zur vertikal-räumlichen Vorstellung des Klanges nicht kennt. Die Tubenfolge f–c′–f′ ist aber eine intervallisch festgelegte Abstimmung zueinander, bestimmt vom perfekten Konsonanzverhältnis der Quinte und Oktave und damit vom Oktavsystem der Mehrstimmigkeit. Der Cantus planus, wozu auch die Lektionsweisen gehören, ist aber prinzipiell nach dem hexachordmodalen System der Kirchentöne ausgerichtet; dies ist seine tonale Ordnung. Darüber belehren uns eingehend die Studien von B. Meier [2], die deren Gültigkeit noch weitgehend für das 16. Jahrhundert, vor allem im Hinblick auf die Cantus firmi in der Mehrstimmigkeit betonen. Glarean [3] benötigte noch 1547 zur Erklärung des Passionstones drei

---

[1] Vgl. A. Geering, *Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13.–16 Jh.*, Bern 1952; Th. Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in den deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, Diss. Heidelberg 1957 (ms.).

[2] B. Meier, *Die Harmonik im cantus firmus-haltigen Satz des 15. Jhs.*, AfMw IX, 1952, S. 27ff.; *Die Handschrift Porto 715 als Quelle der Tonartenlehre des 15. Jhs.*, MD VII, 1953, S. 175ff.; *Bemerkungen zu Lechners „Motectae Sacrae" von 1575*, AfMw XIV, 1957, S. 83ff.

[3] H. L. Glareanus, *Dodekachordon* 1547 (entstanden zwischen 1519 u. 1539), Ausgabe E. Bohn, Publ. d. Ges. f. Musikforschung 16.–18. Jg. S. 109ff.

verschiedene Modi – mögen sie auch miteinander verwandt sein –, nämlich die des lydischen, hypolydischen und jonischen (bei Commissura); fürwahr eine umständliche Sache bei einem Tatbestand, der in klanglich-intervallischer Beziehung etwas so Simples darstellt, daß man darüber kaum ein Wort zu verlieren bräuchte. Bleibt demnach nur die Folgerung übrig: Die Tubeneinteilung f–c′–f′ (oder ebenso auch von anderen Tönen aus gerechnet) kann nicht aus melodisch-tonalen (damit hexachordmodalen) Prinzipien der Lektionsweisen, gleichsam als Übereinanderschichtung bestimmter lektional selbständiger Typen resultieren, sondern sie muß aus Gründen klanglich-intervallischen Bezogenseins zueinander und damit aus Erfordernissen der Mehrstimmigkeit erfolgt sein.

Merkwürdig genug ist es, daß der Liturgiker Durandus de Mende (gest. 1296)[1] bei seinen genauen Ausführungen über den Passionston zwar eine fast psychologisch anmutende Begründung für dessen Besonderheiten gibt, aber jeglichen Hinweis auf seine tatsächliche musikalische Beschaffenheit unterläßt. Kam es also nur auf ein allgemeines liturgisches Prinzip an und nicht auf die faktische Gestalt des Passionstones, mit der dieses verwirklicht wurde? War also die Ausführung der responsorialen Lektion der Passionstheorie im einzelnen frei variabel, wenn sie nur den allgemeinen Prinzipien entsprach?

Soweit bis heute die Quellen erschlossen sind[2], kann davon ausgegangen werden, daß im allgemeinen eine Notierung des Passionstones erst ab etwa 1300 einsetzt. Zuvor fand bekanntlich eine genaue schriftliche Fixierung der unterschiedlichen Lektionsweisen nicht statt, sondern man begnügte sich, die entsprechenden Abweichungen durch bestimmte Buchstaben anzudeuten. Deren sichere Interpretation ist aber dadurch erschwert, daß für die drei gewohnten Stimmkomplexe Evangelist, Christus und Vox personarum die verschiedensten Buchstaben vorkommen, die aber auch unter sich abweichen und durchaus nicht stets ein und derselben Stimme vorbehalten sind. Als Beispiel diene die Hs. *D 3,* aus dem 11. Jahrhundert, aus Essen stammend[3]. Folgende Buchstaben finden Verwendung: Evangelist: *C, E, M;* Christus: *I, T;* Vox personarum: *M, P, C, R.* Die Deutung dieser Zeichen, im einzelnen zwar unterschiedlich, stimmte bisher dahin gehend überein, daß damit eine spezielle Vortragsart angegeben sei, etwa *c* = *celeriter,* möglicherweise später als *Chronista* zu deuten[4]. Zwar leuchtet ein, daß mit *celeriter* die Notwendigkeit eines flüssigen Vortrages

---

[1] *Rationale Divinorum Officiorum,* Cap. LXVIII: „De secunda feria maioris hebdomadae".

[2] Als neuere Veröffentlichungen sind zu nennen: Dom R.-J. Hesbert, *Les Manuscrits musicaux de Jumièges,* Monumenta Musicae Sacrae II, Mâcon 1954; E. Jammers, *Die Essener Neumenhandschriften der Landes- u. Stadtbibliothek Düsseldorf,* Ratingen 1952.

[3] S. die vorige Anm.

[4] Siehe S. 104, Anm. 1. Diese Interpretation geht auf P. Wagner zurück und findet sich in der gesamten folgenden Literatur.

der Partie des Evangelisten umschrieben wird, der ja einen umfangreichen und dazu bloß vermittelnden Text zu bewältigen hat[1]. Doch welche Bewandtnis hat es dann mit den Buchstaben *E* und *M*, die dazu noch in der Vox personarum wiederkehren? M wird übereinstimmend als *mediocriter* erklärt, kann also keine Vortragsbezeichnung wie etwa *celeriter* darstellen. Überhaupt erscheint es bedenklich, im Mittelalter bei Vortragsbezeichnungen, falls solche tatsächlich gemeint sind, primär an das zu denken, was heute gemeinhin unter musikalischer Vortragsart verstanden wird. Auch die ausschließlich liturgischen Aspekte bei Durandus sind nicht etwa mit dem gleichzusetzen. Für das Mittelalter war das Hauptanliegen die konstruktiv-musikalische Substanz. Und wenn schon die Mehrstimmigkeit in ihrer Überlieferung jeglichen Hinweis auf eine bestimmte Vortragsart, geschweige denn auf die musikalische Ausführung überhaupt unterläßt, kann derartiges fraglos im Bereich des Cantus planus um so weniger eine Bedeutung für die schriftliche Aufzeichnung gehabt haben. Werden dennoch die genannten Buchstaben im Sinne einer reinen Vortragsbezeichnung erklärt, ist durch sie eine musikalisch unterschiedliche Art der Lektionsweise nicht erfaßt; allenfalls könnte man aus der Zahl der Zeichen gewisse Schlüsse auf jene ziehen. Ist aber eine bestimmte musikalische Weise nicht überhaupt die Voraussetzung für eine Vortragsart? Und inwieweit ließen sich die genannten Zeichen als rein musikalische Strukturmerkmale (im Sinne einer Gedächtnisstütze) deuten?

Ein interessanter Hinweis findet sich in den Erläuterungen in *Fü;* denn dort werden die beiden oberen Stimmen der aus den verschiedenen Tuben gewonnenen Turbae als *alte* und *mediocre* genannt (s. Schluß des 1. Absatzes). M = *mediocriter* dürfte also eine spezifische Stimmlage charakterisieren. In der zweiten Essener Quelle (*D 4,* 12. Jh.) ist die Vox personarum durch den Buchstaben A gekennzeichnet, von dem schon Lipphardt[2] vermutete, er könne für *altius* stehen. Die Hs. Rouen, A 21 (12. Jh. aus Jumiège) bietet für M ein weiteres sinnfälliges Beispiel. Zu Beginn des *Hely* steht über dem ersten Buchstaben *m*[3]. Beim *Hely* verläßt vielfach die Vox Christi ihre sonst zugewiesene Stimmlage, das sicherlich hier durch das *m* zum Ausdruck gebracht ist. Analog steht dieses *m* auch beim Evangelisten beim folgenden „hoc est . . .“[4].

Kommt ein Buchstabe in verschiedenen Stimmen vor, wie das in der Hs. *D 3* gleich für drei zutrifft, dann dürfte es sich jeweils um eine typische Wendung (Tuba) der Lektionsweise handeln, die demnach nicht nur einer bestimmten Stimme vorbehalten war. Die Anzahl der in einer Quelle aufgezeichneten Buchstaben ist daher auch weniger mit der Zahl der beteiligten Personen[5] als viel-

---

[1] Bedenken dagegen erhebt allerdings der vielfache Gebrauch von *celeritas* im Sinne von kunstmäßiger Gewandheit in der Organum-Theorie der gleichen Zeit.

[2] *Neue Forschungen zur Gregorianik,* JbLH II, 1956, S. 140.

[3] Vgl. Faksimile LIII bei Hesbert; s. S. 108, Anm. 2.

[4] Diese typische Abweichung ist vielfach noch im 16. Jh. verbreitet.

[5] Diese Ansicht hält E. Jammers, a. a. O. S. 27, für möglich.

mehr mit typischen Varianten der Lektionsweise in Verbindung zu bringen. Ferner scheinen dabei die Buchstaben auf eine bestimmte Tuba gerichtet zu sein; allerdings wohl nicht im Sinne einer absoluten Tonhöhe, sondern als typische Einordnung, die strukturell für alle möglichen Lektionstöne in gleicher Weise maßgebend war. Nach heutigem Wissen waren für die Lektion der Passionshistorie die Modi F, G und D benützt worden[1]. Wenn die Buchstaben auch nicht darüber Aufschluß geben, wie im einzelnen die durch sie verkörperte Art der Lektionsweise beschaffen war, ist doch die Annahme berechtigt, daß das Quint-Oktavverhältnis nicht maßgebend war. Denn die 6 grundsätzlich verschiedenen Zeichen in der H. *D 3* ließen ein solches gar nicht zu. Noch im 15. Jahrhundert gebraucht das Missale von Salisbury[2] einen G-Modus, der durch die eindeutige Tuba c′ für den Evangelisten eine starke Abhängigkeit vom alten Tetrardus erkennen läßt[3]. In dieser Quelle ist es bezeichnend, daß vor der Turba „Non in die festo" das Kreuzzeichen, das im allgemeinen für die Vox Christi steht, vermerkt ist; der Grund ist eindeutig der, daß die Turba auf der Tuba g des Bereiches der Vox Christi rezitiert. Auch daraus erkennt man, daß die Zeichen vornehmlich als Hinweis auf bestimmte Stimmbereiche zu verstehen sind. Man beachte ferner das Schwanken zwischen d' und c' beim „hely". Dieses Missale ist ein markantes Beispiel, wie frei variabel innerhalb eines Grundmodus der Passionston unabhängig von der Mehrstimmigkeit war; ebenso ist dieser Tatbestand durch die verschiedensten Zeichen und ihre abweichende Verwendung charakterisiert.

Erwähnt sei noch, daß in den Passionshistorien nach Johannes die Buchstabenzeichen am spärlichsten verzeichnet sind, Darnach zu schließen – und an

---

[1] Vgl. K. v. Fischer, a. a. O. S. 194, Anm. 1; nach freundlicher Mitteilung von Prof. Dr. v. Fischer ist eine franz. Handschrift aus dem 12./13. Jh. erhalten, in der eine Passionshistorie in Notation aufgezeichnet ist. Dort sind die Tuben d–a–d′ verwendet. Die Hs. Rouen A 272, aus Jumiège (12./13. Jh.) bringt nach der angedeuteten Notation (späterer Nachtrag?) die Passionshistorie vermutlich im F-Modus (mit c-Schlüssel und b-rotundum); vgl. Faksimile LI bei Hesbert. Über die erstgenannte franz. Quelle wird K. v. Fischer noch eingehend berichten. Was die Wahl der Tubenfolge d–a–d′ angeht – sie ist innerhalb der Passionshistorie ungewöhnlich –, so könnte ein Einfluß der Mehrstimmigkeit denkbar sein; denn es läßt sich gerade für die ältere Zeit beobachten, daß ein Cantus firmus vorzugsweise nach d transponiert im mehrstimmigen Satz verwendet wird, wenn ihm ursprünglich dieser Modus nicht zu eigen ist. Besonders interessant ist dies beim 2. Organumbeispiel im Mailänder Traktat, das den Cantus firmus *Benedicamus Domino* I (L. U. 125) eine Quinte abwärts nach d transponiert, obwohl er ursprünglich im plagalen 1. Ton steht. Der Sinn dieses Vorgehens war, für den mehrstimmigen Satz von vorneherein regelwidrige Intervalle zu vermeiden; in der Tat waren Melodien im 1. Ton dazu bestens geeignet.

[2] Rom Vat. Cod. Pal. 501; Ausschnitte bei P. Wagner, a. a. O., III, S. 248 ff.

[3] Auch die Besonderheit in den *Passiones novissimae* von Jehan Petit (um 1515) mit dem tonus currens g der Vox Christi, obwohl diese nach f kadenziert, dürfte als Auswirkung dieser wesentlich älteren Tradition angesehen werden; vgl. ferner Anm. 2.

den Quellen des 16. Jahrhunderts läßt sich dies ebenfalls deutlich ablesen – ist wohl zu allen Zeiten diese Passionshistorie in einer wesentlich schlichteren Art als etwa die nach Matthäus gesungen worden.

Nach diesen Überlegungen kann der Passionston mit der klaren Einordnung der Tuben (toni currentes) in das Quint-Oktavverhältnis nur im Zusammenhang mit der Mehrstimmigkeit entstanden sein, als die einstimmigen und mehrstimmigen Partien einer gegenseitigen tonalen Abstimmung bedurften[1]. Infolgedessen erscheint es begreiflich, wenn das von A. Schmitz[2] entdeckte älteste Denkmal, welches den Passionston in seiner vollentwickelten und fest umrissenen Form im F-Modus zeigt, der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts angehört. Erst seit dieser Zeit begann er sich als einheitliches Prinzip stärker durchzusetzen; ein Prozeß, der erst etwa um die Wende zum 16. Jahrhundert abgeschlossen war (s. S. 110). Die Hs. *Fü* verkörpert zweifellos die älteste Art der Einführung mehrstimmiger Turbae in die Passionshistorie. Die hier gegebene Erklärung, wie diese Turbae zustande kommen (s. S. 106), setzt jene gegenseitige Bedingung von Passionston und klanglich-intervallischem Denken der Mehrstimmigkeit voraus. Erst dadurch war es möglich, die drei Tuben f – c′ – f′ zu einem Klang zusammentreten zu lassen. Man muß daran erinnern, daß das alte Quinten-Organum, das faktisch gesehen nichts anderes darstellt, niemals etwa in ähnlicher Weise, sondern stets als Ergebnis der hier als (diaphon angesehenen) Intervallspannung verstanden wurde[3]. Dies gilt überhaupt für die gesamte mittelalterliche Mehrstimmigkeit; denn es wäre unverständlich, wenn sich die gesamte Theorie mit einer seltenen Ausschließlichkeit nur mit der Regelung der Konsonanzfolge im mehrstimmigen Satz beschäftigte, wenn dieser als Übereinanderschichtung selbständiger Stimmen entstanden wäre. Andererseits ergibt sich die Möglichkeit, primär melodische Typen übereinander anzuordnen, nur in ihrer zuvor erfolgten gegenseitigen Ausrichtung bzw. Abstimmung[4].

Dies war bei den Turbae um so mehr erforderlich, weil die Lektionsweise die primäre, für die Liturgie unabdingbare Voraussetzung blieb. Aufgrund der angedeuteten mittelalterlichen Anschauung über die Mehrstimmigkeit hatte ein primär melodischer Aspekt zwangsläufig eine stereotype Klangbehandlung zur Folge. Zwar könnte man meinen, bei den Turbae wäre dies vornehmlich durch den tonus currens bedingt; doch ist dies nicht der eigentliche Grund, weil der

---

[1] Abweichungen kommen dann nur noch bei speziellen Klauseln vor, wie Quaestio, die in deren sprach-rhythmischer Struktur begründet sind.

[2] A. Schmitz, *Zu Johann Walters Choralpassion*, Festschr. Theodor Siebs, Breslau 1933, S. 446ff. Das Lektionar trägt einen Stiftungsvermerk des Kollegiatsstiftes zu Glogau vom Jahre 1348.

[3] Vgl. E. L. Waeltner, *Das Organum bis zur Mitte des 11. Jhs.*, Diss. Heidelberg 1955 (ms.).

[4] Über diese Fragen im allgemeinen wird der Verf. in der Abhandlung *Cantus firmus-Studien zur Musik des Mittelalters und der Renaissance als Beitrag zur Geschichte der abendländischen Mehrstimmigkeit* (in Vorb.) berichten.

Fauxbourdon im Prinzip durch die gleiche Haltung gezeichnet ist, die hier aber nicht durch eine so bestimmte melodische Struktur des Cantus firmus, wie der Lektions- bzw. Passionston sie darstellt, veranlaßt ist[1].

Daß die Turbae in *Fü* ihrer Struktur nach wesentlich älter als ihre Aufzeichnung sind, wurde bereits erwähnt (s. S. 106). Auch an der einzigen verwendeten Klausel wird dies deutlich. Sie beschränkt sich auf die alte subtonale Tuba, die auf f' logischerweise subsemitonal werden muß. Darunter versteht man das Ausweichen der Tuba in ihrer Untersekunde als die einfachste und wohl älteste Form einer Klausel in der Lektion. In *Fü* ist sie mit dem Oktav-Dezimklang verknüpft, der am Schluß der Turbae erscheint, aber nicht musikalisch die Funktion der Ultima hat. Es fällt schon äußerlich auf, daß auf der letzten Silbe das Melisma steht, welches im Passionston besonders der vorletzten Silbe und damit der Paenultima zukommt. Außerdem wirkt bei dem so starken Vorherrschen des Quint-Oktavklanges der Tubastütze das einmalige Auftreten der Dezime spannungshaft (imperfekt) und keineswegs abschließend; sie drängt vielmehr weiter zur folgenden Rede des Evangelisten, die in *Fü* – nach den gelehrten Beispielen – grundsätzlich mit der Initiumsklausel anfängt[2]. Dem Oktav-Dezimklang kommt also die Funktion der Paenultima-Dissonanz zu, die im tonalen Gesamtablauf eine fließende Lektion, auch bei den eingefügten mehrstimmigen Teilen, gewährleistet. Der Charakter dieser Klangklausel entspricht damit vollkommen dem der melodischen Klauseln des Passionstones, die zwei Aufgaben zu erfüllen haben, nämlich die musikalische Gliederung des Textes und gleichzeitig eine tonale Verbindung zwischen den einzelnen Tuben herzustellen. Darin stimmen Melodie- und Klangklausel überein, was wesentlich zur Verdichtung des inneren Gefüges der responsorialen Passionshistorie beiträgt.

Der hier geschilderte Vorgang war nicht nur auf die Passionshistorie beschränkt. Er läßt sich im 14. Jahrhundert, wie an anderer Stelle erörtert wurde[3], an verschiedenen Stücken des Officiums, besonders in England und dem deutschen Sprachgebiet, nachweisen und hat für die mehrstimmige Kunstmusik der folgenden Zeit entscheidende Bedeutung erlangt[4].

Damit war auch der weitere Weg für die Turbae späterer Passionen gewiesen.

In der Sicht von *Fü* sind die Turbae in *ModC*[5] zu betrachten. Obwohl diese erst aus der Zeit um 1480 stammen, haben sie – und nicht etwa die Turbae in

---

[1] Vgl. G. Schmidt, *Über den Fauxbourdon,* JbLH IV, 1958/59, S. 149ff.

[2] Würde nämlich der Dezimklang wieder nach f als Schlußklang aufgelöst werden, entstünde zum a des Initium eine neue imperfekte Spannung (f'–a anstelle des gegebenen e'–a), die den Charakter des Initiums verwischen würde. Trotz der sparsamsten Mittel ist an der Haltung von *Fü* das innere Ausgewogensein der responsorialen Passionshistorie zu erkennen.

[3] Siehe S. 106, Anm. 3.

[4] Auf die genannten Stücke geht in größerem Zusammenhang ein: E. Apfel, *Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik,* Abh. d. Heidelberger Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Klasse, Jg. 1959, V, S. 66ff.

[5] Passionshistorie nach Matthäus auf fol. 1'–97, nach Johannes auf fol. 97'–101.

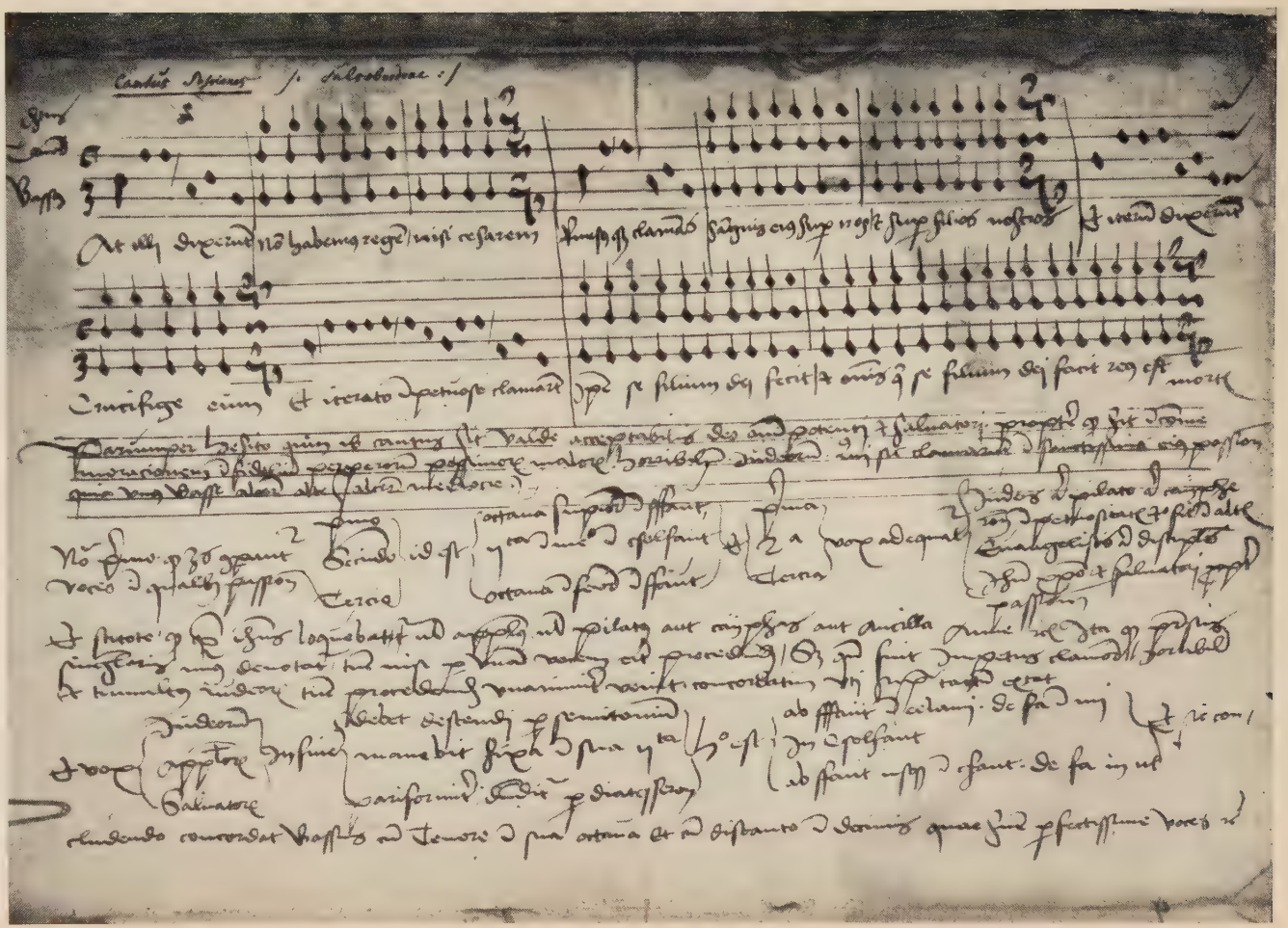


Abb. 1: Fürstlich Oettingen-Wallerstein'sche Bibliothek und Kunstsammlungen, Schloß Harburg, Cod. II lat. 2, fol. 6.

Abb. 2: Modena, Biblioteca Estense, M. 1. 12. (olim lat. 455), fol. 91′–92.

Abb. 3: London, British Museum, Egerton 3307, fol. 20′–21.

LoM – als genetische Fortsetzung von *Fü* zu gelten. Die Vox personarum des Passionstones begleitet eine von diesem bestimmte Klangtechnik. Anstelle der älteren Art, die Lektion durch eine Klangtuba zu stützen, verwendet *ModC* den Fauxbourdon, und zwar in der gebräuchlichen Technik zweier notierter und einer zu ergänzenden Stimmen (s. Faksimile 2) Die ältere Art entsprach dem Charakter der Turbae zweifellos besser als der Fauxbourdon; denn die hier vorherrschende Terz-Sextspannung widerspricht wegen der ihr eigenen *instabilitas* [1] dem Wesen der Deklamation auf einem tonus currens,während jene eines ausgeprägten melodischen Geschehens bedurfte, um zu überzeugenden Wirkungen zu gelangen. Es ist daher wohl kein Zufall, wenn *ModC* als einzige Quelle, die Turbae im Fauxbourdon bringt, erhalten ist. Die Turbae in *ModC* dürften den Versuch darstellen, die neuen klanglichen Erscheinungen ihrer Zeit auch den mehrstimmigen Teilen der Passionshistorie zugute kommen zu lassen. Die ältere Art in *Fü* erschien wohl der neuen Klangauffassung rückständig [2]. Der Fauxbourdon indessen war nicht der geeignete Weg; dies bekräftigt die Einzelstellung von *ModC*. Um aber ein annähernd gleichwertiges Verhältnis zwischen Passionston und Klanggestaltung zu ermöglichen, war eine Auflockerung des Passionstones erforderlich, besonders durch stärkere Melismenbildung am Schluß; ferner bedingte die Sext-Oktavklausel als einziger qualitativer Klangwechsel die Auszierung der Flexa (Acutus). Auf diese Weise werden die Tonwiederholungen, und damit ein Deklamieren über dem Terz-Sextklang, auf etwa sechs beschränkt.

Die Passionshistorie nach Matthäus setzt die Turbae der Jünger (fol. 91'–92') sechsstimmig [3], ganz in der Art des stilisierten Falsobordone. Dies könnte eine musikalisch gewollte Abgrenzung und Gegenüberstellung von Aposteln und Juden sein; doch hat es den Anschein, als würde hier die Konsequenz aus dem geschilderten Mangel des Fauxbourdon gezogen, indem man in das in sich ruhende Fundament des Quint-Oktavklanges – in sich ruhend als Ergebnis vollkommener Konsonanzverhältnisse der Töne zueinander – die Terz als Sinnbild neuer Klanglichkeit einbezog, gleichsam als (in der Dezime) aufgesetzte Zusatzstimme. In diesem Fall war die *instabilitas* der imperfekten Intervallspannung weitgehend unwirksam. Einen Akkord im heutigen funktionellen Sinne gab es damals nicht; dieser ist erst eine Errungenschaft der Monodie [4]. Allerdings sind im

---

[1] Vgl. S. Tunstede, CS IV, 290 b; M. de Padua, GS III, 83. „Praesertim imperfecta concordantia ab instabilitate sua merito denominatur, quae de loco movetur in locum et per se inter nullas certas invenitur proportiones . . ." (Tunstede). G. Reaney, *The Manuscript Chantilly,* MD VIII, 1954, S. 73, Anm. 51, stellt die Verfasserschaft Tunstedes für die *Quattuor Principalia Musicae* in Frage; doch ist kein Grund dafür zu erkennen, daß dieser Traktat nicht englischer Herkunft wäre.

[2] Man beachte dazu den Prologus zur *Ars contrapuncti* von Tinctoris, CS IV, 77.

[3] Die Turba „Numquid ego sum, domine" ist an sich achtstimmig, jedoch erklingen nie mehr als 3 Stimmen gleichzeitig.

[4] Vgl. zu dieser Frage die Studie von H. H. Eggebrecht, *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jh.*, AfMw XIV, 1957, S. 61.

Falsobordone Kräfte wirksam, die in der Monodie endgültig zum Durchbruch kommen; doch zuvor haben sie die Geschichte der Passionskomposition entscheidend mitgeprägt.

Historisch gesehen ist der Falsobordone nicht als Ableger des Fauxbourdon zu betrachten, auch nicht bezüglich der Verwendung der imperfekten Konsonanz; denn die englische Handschrift *CbB* aus dem 14. Jahrhundert beweist mit einem psalmodischen Magnificat[1], welches den Tonus currens mit einem Terz-Quintklang (f – a – c′) stützt, daß es die gleiche Erscheinung schon etwa 100 Jahre früher, zumindest in England, gab, bevor sie unter dem Namen Falsobordone in die Musikgeschichte einging. Der Fauxbourdon mag eine größere Breitenwirkung veranlaßt haben.

In *ModC* schließen die Turbae in der Johannes-Passionshistorie ausnahmslos auf c[2]. In der nach Matthäus ist dies nicht ganz so konsequent eingehalten[3]. Diese Schlüsse bewirken das gleiche, was in *Fü* beobachtet wurde, diesmal jedoch nicht als Paenultima-Dissonanz, sondern als Halbschluß (I–V)[4], der hier noch primär durch die Punctum-Klausel (nach c kadenzierend) zustande kommt. Das schränkt nicht die Halbschlußwirkung als solche ein, die eine fortlaufende Lektion – wie in *Fü* – und damit den Geschehensablauf intensiviert. Dieser Gesichtspunkt muß auch damals erkannt gewesen sein, weil Johann Walter in seinen Turbae[5] eine Klangfolge (F, g bzw. B, C) setzt, die ebenso halbschlußartigen Charakter hat, ohne daß jene von der zugrunde liegenden Klausel abgeleitet werden könnte. Wenn auch die damalige Theorie solche Erklärungen nicht kannte, ist damit nicht ausgeschlossen, daß bestimmte Phänomene beobachtet und dann bewußt angestrebt worden wären[6].

Der Fauxbourdon wies dem Passionston-Cantus-firmus unabdingbar die Oberstimme zu. Diese Einseitigkeit ist im Falsobordone aufgehoben. Man hat den Eindruck als ob hier, soweit es die Passionshistorie angeht, noch jene alte Auffassung wirksam ist, die alle Stimmen – wie in *Fü* – als liturgisch legitimiert ansieht. Insofern erreichte das homorhythmische Element eine gewisse Verbindlichkeit; jedoch war der Cantus firmus nicht an eine bestimmte Stimme gebunden, auf alle Fälle war er nicht zugleich Klangträger, vielmehr mit diesem zusammen (meist als Tenor und die Unterstimme als Fundament) für die Klang-

[1] Übertragung des Verf. in der S. 106, Anm. 3 genannten Abhandlung.

[2] Eine Ausnahme bedingt die Quaestio-Klausel (1 Turba), weil sie nach f kadenziert.

[3] 3 Turbae schließen auf f; eine sechsstimmig, eine wegen der Quaestio-Klausel.

[4] Die Sext-Oktavklausel hat deswegen dominantische Wirkung, weil bei der regelmäßigen Auflösung von Sexte in die Oktave die Sext mit dem Leitton identisch ist; insofern besteht eine Verwandtschaft zwischen dem Halbschluß in *ModC* und den Schlüssen in *Fü*.

[5] Vgl. *Handbuch d. deutschen evangel. Kirchenmusik,* Göttingen 1939, Bd. I[4], S. 26ff. u. 50ff.

[6] Dies scheinen die späteren Korrekturen des 17. Jhs. in vielen Handschriften zu bestätigen, die aus Mißverständnis das b nach h auflösen, also die Klauseln „dominantisch" im Sinne des monodischen Generalbasses umdeuten.

bildung verantwortlich; – ein Umstand, der Möglichkeiten zu einer kunstvolleren und farbigeren Gestaltung bot[1]. Dies läßt sich dann an den bekannten Werken des 16. Jahrhunderts ablesen[2].

Die Vorstellung des Wirksamseins der liturgischen Melodie bzw. Weise begegnet ebenfalls im Diskantsatz, der im England des 14. und 15. Jahrhunderts ganz besonders gebräuchlich war[3]; vor allem in der einfacheren, d.h. weniger kunstmäßigen Ausführung der Improvisation, die sehr verbreitet war[4]. Die in *LoM* überlieferten Passionen nach Matthäus (fol. 15–16′, unvollständig) und Lukas (fol. 20–24′), die sogar die Soliloquenten mehrstimmig setzen, sind aus dieser Sicht zu verstehen. Außerdem ist bei der Besonderheit der englischen Verhältnisse der Schluß berechtigt, daß die Praxis, Turbae in der Passionshistorie mehrstimmig zu singen, wesentlich älter als *LoM* ist (s. S. 105). Wie Bukofzer[5] schon gesehen hat, liegt in *LoM* ein Passionston im G-Modus, jedoch nicht mit Grad.Sar. identisch, zugrunde, bzw. die Struktur der Sätze deutet klar auf eine solche konstruktive Grundlage hin. Schon äußerlich ist die Konzeption der Führung von Ober- und Mittelstimme im Quartabstand auffallend, ein Umstand, der zahlreiche, schlichter gehaltene Cantus firmus-Bearbeitungen in England kennzeichnet (s. Faksimile 3). Dieses Schema einer Cantus-Verdoppelung – anders wäre dies gar nicht zu verstehen[6] – wird durch Kolorierung der Oberstimme aufgelockert; wie auch die Unterstimme die Tendenz verrät, die durch das Quartverhältnis der beiden oberen Stimmen gleichsam schon vorausbestimmte Terz-Sextstruktur umzudeuten, und zwar insofern, als es – in Verbindung mit der Kolorierung – zu einem Austausch der Klangbestandteile kommt. Dadurch entsteht ebenfalls ein mehr einseitig imperfekt konsonantes Verhältnis[7], welches ein besonderes Merkmal des Mittelstimmen-Cantus firmus ist, der

---

[1] Zur allgemeinen Bedeutung von Trennung des Cantus firmus und Klangfundament vgl. die S. 106, Anm. 3 genannte Studie.

[2] Vgl. die von K. v. Fischer besprochenen Werke, s. S. 100, Anm. 2.

[3] Tunstede, CS IV, 294: „In isto enim modo plures planum cantum discantare apparebunt, cum tamen in rei veritate unus tantum discantabit, alli vero planum cantum in diversis concordantibus modulantibus . . .“

[4] Vgl. die zusammenfassende Darstellung bei Bukofzer, Art. *Discantus,* MGG III, 1954, Sp. 573ff.

[5] Bukofzer, *Studies,* S. 122.

[6] E. Apfel, *Studien,* S. 84ff., hat die bekannte Stelle bei Tunstede, CS IV, 294, neu interpretiert, und zwar in dem Sinne, daß die Oberstimmen stets in den gleichen perfekten Intervallabständen den Cantus singen und das eigentliche Klanggeschehen durch eine einzige Diskantstimme bewirkt wird, indem diese imperfekte Intervalle zum Cantus ergreift. Für die konstruktive Konzeption ist diese Feststellung außerordentlich bemerkenswert; denn das Quartverhältnis verändert sich zwischen Ober- und Mittelstimme nicht, gleichgültig ob Quint-Oktav oder Terz-Sextklänge erscheinen. Insofern wird die von Tunstede behauptete „leichte Art“ der Ausführung verständlich.

[7] Einseitig imperfekt konsonant in dem Sinne, daß imperfekte Intervallspannungen nur zwischen Cantus firmus und einer anderen Stimme bestehen; dazu im Gegensatz allseitig imperfekt konsonant, wenn imperfekte Intervallspannungen zwischen allen Stimmen bestehen, wie z.B. im sog. „Sextakkord-Stil“.

in England eine große Tradition hat. Der Passionston muß also in *LoM* der Mittelstimme zugrunde liegen. Das beweisen auch die Zwischenklauseln, die meist auf dem Oktav-Dezimenklang schließen.

An Klauseln des Passionstones scheinen nur die Flexa und die Quaestio Verwendung zu finden, wie das im allgemeinen oft anzutreffen ist. Die einzelnen Sätze schließen auf A, c und d, e, g. Die Scheidung in diese beiden Gruppen erfolgt aus guten Gründen. Die Schlüsse der ersten erscheinen grundsätzlich dann, wenn die darauffolgende Rede des Evangelisten zur Vox Christi überleitet, die der zweiten Gruppe stets in den Fällen, in denen die Rede des Evangelisten die Verbindung zu einer neuen Turba oder zu Soliloquenten herstellt. Die Schlußklauseln münden alle in einen Quint-Oktavklang[1]. Dessen tonale Verschiedenheit läßt sich nur so erklären, daß der hier übernommene Passionston eine mannigfaltigere Gestalt gehabt haben muß als sie in den bekannten Quellen überliefert ist; denn den verschiedenen Schlüssen kann nicht gut stets die gleiche Weise des Evangelisten gefolgt sein, noch dazu bei der festgestellten systematischen Anwendung der Schlüsse.

Wir finden also in den Passionen von *LoM* die gleichen Bestrebungen verwirklicht, die in den schon besprochenen Denkmälern beobachtet werden konnten, freilich diesmal auf eine wesentlich andere, mehr kunstmäßige Art. Diese Passionen sind schon mehr Kunst- als bloße liturgische Gebrauchsmusik.

Mit der Matthäus-Passion von Richard Davy[2] aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts tritt die Passionskomposition erstmals aus dem Kreis der Anonymität. Turbae und Soliloquenten sind mehrstimmig gesetzt, die Partien des Evangelisten und Christi sind im Passionston zu ergänzen. Dieser ist wie in *LoM* nach dem G-Modus ausgerichtet, der allerdings einer anderen Tradition folgt, die eng mit Grad.Sar.[3] verbunden zu sein scheint. Diese Vermutung legen jedenfalls die durch die Schlüsse der mehrstimmigen Sätze umschriebenen tonalen Abgrenzungen nahe. Die Schlüsse schwanken zwischen c und G, etwa gleichwertig, ohne daß jedoch eine ähnliche Systematik wie in *LoM* erkennbar wäre. Die Verwandtschaft zu Grad.Sar. unterstreichen die Turbae „Barrabam" mit Schluß auf f und „Crucifigatur" – auf f deklamierend – mit dem Schluß auf c. Als Tuba für den Evangelisten ist daher sicherlich c′ anzunehmen.

Von den Sätzen „Hic dixit" bis „Quid ad nos" sind nur zwei notierte Stimmen[4] vorhanden, als *Medius* und *Bass* bezeichnet; die folgenden bis zum Schluß der Passion sind vierstimmig. Der vierstimmige Satz ist wie folgt gebaut:

---

[1] Einzige Ausnahme die kurze Turba „Non in die festo" mit einem Oktav-Dezimkang.

[2] Eton-College Ms. 178; vgl. F. L. Harrison, *The Eton Choirwork, its background and contents,* Annales Musicologiques I, 1953, S. 151ff. – Herrn Prof. Dr. K. v. Fischer danke ich für die freundliche Überlassung der Davy-Passion.

[3] Vgl. S. 110, Anm. 2.

[4] Nach Harrison fehlen 3 Blätter.

Superius
Medius
Tenor
Baß

Beide Stimmgruppen bilden für sich intervallisch regelmäßige Sätze und sind insoweit für die gesamte Klanggestaltung verantwortlich; d.h. sie legitimieren regelwidrige Fortschreitungen zwischen den übrigen Stimmen, z.B. zwischen Medius und Tenor. Eine Ausnahme bildet nur die kurze Turba „Tu es rex Judeorum"; hier gehören Superius-Medius und Tenor-Baß zusammen. Die Art des Satzbaues ist deutlich an jenen Sätzen erkennbar, bei denen im Manuskript nur zwei notierte Stimmen stehen. Die Klauseln mit in die Ultima springendem Medius machen es dann offensichtlich, daß zwei Stimmen fehlen, und es sich tatsächlich ebenfalls um vierstimmige Sätze handelt. Immerhin stellt sich heraus, daß im Schlußklang die Dezime Strukturintervall ist, vorzugsweise zwischen Medius und Baß. Dabei ist die Paenultima ebensowenig „dissonant" angelegt wie in den besprochenen Denkmälern. Die Machart dieser Sätze ist motettisch; und zwar nicht nur der äußeren Erscheinung nach, sondern vor allem in der satztechnischen Konzeption. Die Passion steht damit – natürlich liturgisch freier – auf dem Boden der Kunstmusik.

Überblicken wir die Geschichte der Passion, soweit sie hier behandelt werden konnte, so bedurfte es nur noch der Einbeziehung der Partien des Evangelisten und Christi in den mehrstimmigen Satz, etwa in der Art von *LoM* oder *Davy,* und der Schritt zur durchkomponierten oder gar motettischen Passion war vollzogen. Die Grundlagen waren im wesentlichen in der responsorialen Passionshistorie zu viel früherer Zeit geschaffen worden als bisher angenommen wurde. Diese Entwicklung in ihrer Eigenständigkeit galt es hier aufzuzeigen.

II. Die deutsche Passionshistorie im 16. Jahrhundert[1]

Im Deutschland des 16. Jahrhunderts nimmt die responsoriale Passionshistorie (mit deutschem Bibeltext) die beherrschende Stellung ein. Die meisten der erhaltenen Denkmäler sind ihr verpflichtet. Als deren Schöpfer sah man vielfach Johann Walter, Luthers Freund und musikalischen Berater an[2], obwohl die Quellen niemals seinen Namen nennen. Nach heutigem Wissen kann

---

[1] In diesem Abschnitt wird nur die Matthäus-Passionshistorie behandelt, deren Vorrang gegenüber denen nach anderen Evangelisten schon zahlenmäßig aus den erhaltenen Denkmälern hervorgeht. Im Prinzip geben jene anderen ohnehin keinen abweichenden Aufschluß.

[2] O. Kade, S. 161ff., nahm für alle ihm bekannten Fassungen die Verfasserschaft Walters an und hielt die jüngeren für Überarbeitungen. R. Gerber, *Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz und seine stilistischen Grundlagen,* Gütersloh 1929, S. 20ff., nimmt das gleiche nur noch bei den älteren Quellen an, läßt diese Frage bei Keuchenthal letztlich offen.

dies nur mit Einschränkung gelten, doch ist in Walter der große Anreger zu erblicken; ja es ist sicherlich seine Mitwirkung an der Schaffung der Prinzipien des deutschen Passionstones anzunehmen. Die notwendig gewordene Anpassung des lat. Passionstones mit seinen Klauseltypen an die deutsche Sprache und ihren andersgearteten Sprachakzent stellt die eigentliche Problematik der deutschen Passionshistorie dar. Darüber wurden schon eingehende Untersuchungen angestellt [1], und davon soll auch im folgenden nicht gehandelt werden. Dagegen wird versucht, die geschichtlichen Voraussetzungen für jene Fragen in verschiedenen Entwicklungslinien aufzuzeigen. Dabei geht es vor allem um den Kreis jener zahlreichen anonymen Denkmäler, deren grundsätzliche Scheidung Ameln-Gerhardt [2] zu verdanken ist. Ihre Untersuchungen – die Quellen in entwicklungsmäßig fortschreitende Gruppen einteilend [3] – sind in zweifacher Hinsicht bedeutsam:

A. Der Urtypus der deutschen evangelischen Passionshistorie ist dergestalt, daß der Geistliche am Altar das Passionsevangelium in Luthers Evangelienton [4] aus der deutschen Messe (1526) allein vortrug und nur die Turbae mehrstimmig von der Kantorei in der originalen Fassung Walters [5] (*Go*) gesungen wurden. Dies entsprach dem Idealtypus Luthers liturgischer Vorstellun-

---

[1] R. Gerber, a.a.O.; ferner die in Zusammenarbeit mit Chr. Mahrenholz vorbereitete Abhandlung des Verf., *Die Lektionstöne in der deutschen Historie,* welche zu Bd. I [3] des *Handbuches d. deutschen ev. Kirchenmusik,* Göttingen, erscheinen wird.

[2] Siehe S. 101 Anm. 3.

[3] Zum besseren Verständnis führe ich diese Einteilung in ihrer terminologischen Abgrenzung an. Für jede Gruppe wird die repräsentativste Quelle genannt; die Quellensigel sind am Schluß der Studie zusammengestellt.

Gruppe I: nur Turbae mehrstimmig, Luthers Evangelienton (Coma u. Coma aliud der vox personarum) dient im Tenor als Cf.; datierbar ab 1539 = *Go.*

II: Einzelgesänge im Passionston, Turbae wie *Go* (nicht notiert); datierbar 1550 = *Gri1.*

III: Einzelgesänge und Turbae wie Gruppe II, Exordium und Conclusio zusätzlich mehrstimmig; datierbar 1587 = *Sel.*

IV: Nur Turbae mehrstimmig, Passionston als Cf. im Tenor verwendet; datierbar 1559 = *Meißen.*

V: Einzelgesänge, Turbae einheitlich im Passionston, dazu Exordium und Conclusio; datierbar um 1560 = *Keu.*

VI: Einzelgesänge im Passionston, weitgehend neu bearbeitet, Turbae aus *Keu,* ebenso Exordium und Conclusio; datierbar 1612 (Besler).

[4] Nach den in Abschnitt I festgestellten Beobachtungen und im Hinblick auf die Tatsache, daß schon das 14. Jh. Evangelienlektionen auf verschiedene Tuben verteilt kennt (z.B. Hs. Genf, UB, Cod. 38b, fol. 37–40′), ist zu bezweifeln, ob Luthers Evangelienton der Deutschen Messe – wie allgemein angenommen wird – tatsächlich als Analogie zum lat. Passionston in seiner bisher herausgestellten Art geschaffen wurde: also f–c′–f′ zu f–a–c′. Im Entwurf (vgl. *Luthers Werke,* Weimarer Ausg., Bd. 19, S. 70 ff.) war für die Vox Christi die Tuba g vorgesehen. Außerdem gibt es Ordnungen, die dem nicht folgen; vgl. *Handbuch,* Bd. I [1], Nr. 392 ff.

[5] Bei den Turbae steht zwar nie Walters Name verzeichnet; doch ist er im Eisenacher Kantorenbuch beim 110. Psalm verbürgt. Dieser Psalm entspricht satztechnisch vollkommen den Turbae. Vgl. Krit. Bericht im Handbuch, Bd. I [2], S. 547.

gen[1], die jegliche Lektion des Evangeliums als Verkündung der Heilsbotschaft betrachtete und aus diesem Grunde stets in gleicher Weise ausgezeichnet wissen wollte[2].

B. Die Prinzipen für eine sprachgerechte „Eindeutschung" des lat. Passionstones sind unter maßgeblicher Mitwirkung Johann Walters entstanden (wie in *Gri1*); jedoch ist die deutsche Passionshistorie nicht das Werk eines einzelnen, sondern das einer Generation sächsischer Kantoren (vor allem Gruppe III–VI).

Der unter A genannten Auffassung ist auch heute unbedingt beizupflichten. Hingegen bedarf Ergebnis B von Ameln-Gerhardt einer Überprüfung und Korrektur.

Der für die Analyse der Quellenlage grundlegende Ansatzpunkt war die Hs. *Gri2,* weil deren Titelblatt das Datum 1550 vermerkt. *Gri2* war anderseits der einzige Beleg für die Gruppe II in ihrer vollständigen Form, während nämlich die übrigen Quellen, die älter sind (*Peg* und *Gri1*), die Turbae nicht aufzeichnen. Durch die Datierung 1550 für *Gri2* nahm man nicht zu Unrecht an, *Gri2* stelle im wesentlichen eine nur wenig überarbeitete Abschrift von *Gri1* dar, zumal beide Fassungen nacheinander in einer Sammelhandschrift stehen. Eine diplomatische Untersuchung der gesamten Sammelhandschrift *Gri* zwingt, das Datierungsproblem erneut aufzurollen[3]. *Gri2* kann gar nicht von 1550 sein, sondern muß aus viel späterer Zeit stammen. Das fragliche Titelblatt hat kein Wasserzeichen; dafür sind aber alle anderen Papiersorten bestimmbar: Briquet[4] Nr. 1086 (15mal) = Tangermünde 1595, Nr. 1135 (1mal) = Stendal 1592. *Gri2* kann also nicht vor dem letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts geschrieben worden sein. Das Titelblatt kann demnach auch nicht zu *Gri2* gehören[5], sondern nur zu *Gri1,* das den ältesten Teil der Sammelhandschrift verkörpert[6].

---

[1] Diese Feststellung darf keinesfalls in dem Sinne ausgelegt werden, daß LUTHER unabdingbare Normen aufgestellt oder verlangt hätte. Vgl. auch die Schlußfolgerungen der auf S. 101 Anm. 3 zitierten Abhandlung.

[2] Im Gegensatz zur römischen Praxis, die im allgemeinen nur die Lektion des Passionsevangeliums musikalisch von der der übrigen Evangelien besonders abhob.

[3] Die Wasserzeichen der in ostdeutschen Bibliotheken aufbewahrten Handschriften besorgte freundlicherweise Herr Pastor FRANZ RIETZSCH-Zettlitz.

[4] C. M. BRIQUET, *Les filigranes,* 4 Bde.

[5] Das zum Einbinden verwendete Vorsatz- und Einklebeblatt ist nach den Feststellungen der Forschungsstelle für Papiergeschichte (Mainz) bestimmbar: Papiermühle Jordan, Wernigerode-Hasserode, ab 1858. Die Sammelhandschrift *Gri* kann also erst ab diesem Zeitpunkt vereinigt worden sein, wobei zweifellos dem Buchbinder das Mißgeschick passierte, das Titelblatt falsch einzubinden; er hatte sowieso die Reihenfolge durcheinander gebracht. Heutige Reihenfolge: *Gri 3, Gri 2, Gri 1. Gri 1* hat folgende Wasserzeichen: Briquet Nr. 1076–78 = Schellenberg 1524, Werdau 1528, Görlitz 1533, Meißen 1541, Grünhain 1542–52; Nr. 836 = Dresden 1533, Leipzig 1553. *Gri 3* hat durchgehend Briquet Nr. 3910 = Treben 1592, Braunschweig 1598, Altenburg 1594; diese Hs. ist durch den Schreiber GENGENBACH für 1593 datiert.

[6] *Gri 3* hat eine eigene Foliierung (1–49′), *Gri 2* und *1* sind durchlaufend foliiert (1–40′ und 41–71′).

Damit rückt *Gri2* zeitlich ganz in die Nähe der übrigen Quellen der Gruppe II, welche die Passionshistorie vollständig überliefern (*Sel* 1587, *Wel* 1590). Insofern ergeben sich auch für die Ansbacher Hs. *A1* (zu dieser Fassung gehören ursprünglich keine Rahmenchöre) andere Voraussetzungen. Ihre Verwandtschaft zu *Gri2* ist unverkennbar, besonders in den Varianten gegenüber *Gri1*. *A1* wurde 1583 in Königsberg geschrieben, als sich die Ansbacher Hofkapelle vorübergehend dort aufhielt [1]. Damit gibt es aber für die Gruppe II (im Sinne Amelns-Gerhardts) keine frühe Quelle; denn *Gri1* und *Peg* notieren nicht die Turbae [2]. Aus diesen Gründen kann die Gruppe II und die durch sie charakterisierte Fassung für die Zeit um 1550 nicht als Regelfall angesehen werden, vielmehr scheinen die beiden für sich dastehenden, frühen Quellen *Gri1* und *Peg* eine ad libitum-Einführung des Passionstones darzustellen. Musikalisch-stilistisch ist die Fassung II überhaupt etwas in sich heterogenes, was aber im Falle einer Neuerung noch am ehesten den liturgischen Vorstellungen der Reformatoren entsprach. Aus der Quellenlage muß aber geschlossen werden, daß in Sachsen um 1550 die Urfassung, wie S. 118 unter A. dargestellt, volle Geltung hatte. Auch meine früher über *A1* vertretene Ansicht [3] ist teilweise überholt. Will man *A1* richtig beurteilen, muß der Hinweis v. Tuchers [4], er habe in der Stiftskirche zu Ansbach in „dem großen lutherischen Chorbuch von 1559" die Passion Keuchenthals gefunden, beachtet und sinnvoll bezogen werden. Solange man davon ausgehen konnte, daß *Gri2* 1550 geschrieben worden war, ergab sich in Anbetracht der erwähnten engen Verwandtschaft zwischen *A1* und *Gri2* ein unüberbrückbarer Widerspruch; denn es schien schwerlich damit zusammenzupassen, es könnte erst 1583 bei der bestehenden Ansbacher Tradition jene Fassung, welche eben schon für 1550 in Sachsen als etwas allgemeines verbürgt zu sein schien, aufgezeichnet worden sein, obwohl schon längere Zeit vorher Meilands Neukompositionen und *Keu* bekannt waren. Es lag nahe, *A1* für den Typus der Ansbacher Praxis und die Handschrift selbst als Neuanfertigung anläßlich des Königsberger Interims anzusehen; v. Tucher dagegen habe sich zwar sicher nicht in der Jahreszahl 1559, aber in der Bestimmung der Vorlage geirrt. Woher sollte denn sonst *A1* herrühren? Und dies, wenn *Gri2* den Brauch der Zeit um 1550 widerspiegeln sollte? Es hatte ja v. Tucher *A1* für ein Werk Meilands gehalten; ein Irrtum, den erst R. Oppel richtigstellte [5].

---

[1] Von 1578 bis 1586; vgl. G. Schmidt, *Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach,* Kassel 1956, S. 29 ff.

[2] *Peg* zeichnet als einzige Quelle kein b-rotundum vor.

[3] Das wesentlichste Untersuchungsergebnis hatte ich in dem Beitrag *Die Handschrift VI g 27 der Matthäus-Passion von Johann Walter,* JbLH I, 1955, S. 101, in 6 Punkten zusammengefaßt. Nur die Punkte 1–3 können heute noch Geltung beanspruchen.

[4] *Schatz des evangelischen Kirchengesangs,* Leipzig 1848, III, S. 322. Die von v. Tucher seinerzeit eingesehene Hs. ist schon seit vielen Jahren verschollen.

[5] *Jakob Meiland,* Diss. München 1911, S. 38 ff.

Da nun geklärt ist, daß *A1* und *Gri2* aus etwa ein und derselben Zeit stammen, stellte sich die Situation wesentlich anders dar. Die Ansbacher Hofkapelle mußte ja bei ihrer Reise nach Königsberg – von der engen Verwandtschaft des Markgrafen Georg Friedrich zum Sächsischen Kurhaus, aus dem seine Mutter stammte, abgesehen – durch Sachsen gekommen sein. Man geht wohl nicht fehl, in *A1* den Niederschlag dafür zu sehen, was man dort kennen gelernt hatte; zudem war der damalige Hofkapellmeister der Italiener Teodore Riccio, der damals noch Katholik war. In dieser Sicht gewinnt die Angabe v. Tuchers volle Glaubwürdigkeit, der für seine Kirchenliedersammlung natürlich in erster Linie mit Keuchenthals Sammeldruckwerk bekannt geworden war[1]. Doch ist es die Person Friedrich Lindners, in Ansbacher Diensten von 1564/65 bis 1574 stehend, die volle Klärung in dieser Frage schafft. Außer *Keu* (1573) sind für die Gruppe V noch 4 Handschriften vorhanden, die schon Ameln-Gerhardt für älter als den Druck *Keu* hielten. Von Lindner ist uns verbürgt, daß er zahlreiche Exemplare von Passionshistorien anfertigte und an die verschiedensten Orte versandt hat[2]. Seine Art, wie er Dedikationsexemplare zu schreiben pflegte, ist durch *Aug2* sichergestellt. Dadurch ist die Hs. *Wien* der Gruppe V für Lindner als Schreiber nachweisbar[3]. In der Anlage der Manuskripte[4] verwendete Lindner stets eine bestimmte „ingroßierte" Form, die sich sonst nirgends mehr finden läßt. Für die Einzelgesänge und die mehrstimmigen Teile werden zwei verschiedene Notensysteme gebraucht; auch Schlüsselvorzeichnung, Notentypen, bei den Einzelgesängen mit neumenartigen Ligaturen, stimmen stets überein.

In der Gruppe V sind *B2, Aug1* und *Witt* von vornherein als Parallelhandschriften mit gleichem Wasserzeichen[5] gesichert. Von wenigen Majuskeln abgesehen, sind ihnen alle Merkmale von *Wien* zu eigen. Die Überlieferung in den Handschriften der Gruppe V ist ganz auffällig einheitlicher als sonst in einer anderen Gruppe (*Go* ausgenommen). Unter sich zeigen die Handschriften verschiedene Varianten. Es handelt sich also nicht um Abschriften aus einer bestimmten Vorlage, sondern vielmehr um die Fixierung eines im einzelnen va-

---

[1] F. Blume, a. a. O., S. 25, bemerkt zu Keuchenthal, daß sein Druck „als abschließende Zentralsammlung des Reformationszeitalters mit einer großen Anzahl lateinischer und deutscher liturgischer Gesänge 192 Lieder vereinigt". Auch die irrtümliche Zuweisung von *A1* an Meiland würde bestätigen, daß v. Tucher die Fassung *Keu* nicht verwechselte und von *Gri 1* bzw. *2* keine Kenntnis hatte.

[2] Vgl. G. Schmidt, *Die Musik. . . .*, S. 24ff.; F. Krautwurst, Art. *Lindner*, MGG VIII, 1959, Sp. 894ff.

[3] Nach einer Notiz im Nachlaß C. Gerhardts war schon dieser davon überzeugt.

[4] G. Bossert, *Die Hofkantorei unter Herzog Christoph von Württemberg*, MfM XXXI, 1889, S. 16, erwähnt einen Aktenvermerk vom März 1570, der ausdrücklich von einer „ingroßirten Passion Christi" Lindners spricht.

[5] Das Wasserzeichen ist bei Briquet nicht aufgeführt; es ist Nr. 1195 sehr ähnlich und kommt mit den verschiedensten Varianten im ganzen 16. Jh. in Sachsen häufig vor. In diesem Zusammenhang ist wichtig, daß gerade um die Mitte des 16. Jhs. die Beziehungen zwischen Dresden und Ansbach besonders stark ausgeprägt waren.

riablen, im gesamten aber einheitlichen Traditionskreises; vermutlich aus verschiedenen Orten Süddeutschlands. Von *Aug2* aus – Lindner schrieb diese Handschrift im März 1568 – lassen sich die übrigen Quellen chronologisch in etwa einordnen. Die älteste Nachricht über die Versendung einer Passionshistorie (nach Nürnberg) datiert vom 2. 4. 1566, die letzte vom April 1572[1]. *Wien*[2] steht *Aug2* am nächsten, müßte daher um 1568 geschrieben sein. *B2, Aug1* und *Witt* erscheinen älter. Da Lindner 1564 nach Ansbach kam, bliebe für diese der Zeitraum 1564–1657 übrig[3].

Die Fassung der Gruppe V erweist sich als eigenständig und einer süddeuschen Tradition zugehörig, deren Ausgangspunkt jene Passionshistorie von 1559 in Ansbach sein könnte. Man braucht nur etwa die Turbae der Quelle Meißen aus dem gleichen Jahr mit denen der Gruppe V vergleichen, dann fällt der tiefgreifende Unterschied in der liturgischen Grundhaltung beider Fassungen auf. Die Accentus-Behandlung in *Keu* beurteilte man bisher so als hätte hier eine Vernachlässigung des Sprachakzentes, der in *Gri1* so vorzüglich beachtet und musikalisch verwirklicht wurde, zugunsten der melodischen Wirkung der Melismenbildungen stattgefunden. Dies kann aufgrund der neuen Quellenlage nicht mehr zutreffen; denn zieht man den „Auszug" (*B3*, 1553) in Betracht, wird die

---

[1] Ratsverlaß vom 2. 4. 1566, Staatsarchiv Nürnberg: „Friedrichen Lindner dem Markischen Tenoristen sol man auf sein schreiben vnd verehrten Passion denselben wieder zu schicken, solches von Im zu dank haben und daneben schreiben, das meine Herrn hie vor mit zimlichen gesang versehen"; – freundlicher Hinweis von Herrn Dr. F. Krautwurst. Ferner Aktenvermerk bei G. Bossert, s. S. 121, Anm. 4.

[2] *Wien* hat das Wasserzeichen Briquet Nr. 1412 = Dresden 1544, Var. 1550–57, Leipzig 1560; es läßt sich auch öfters in Ansbach nachweisen, z. B. Chorbuch VI g 12 (Ende 1564). Lindner hat auch die Chorbücher VI g 15 (1566) und 18 (1568) geschrieben. Es handelt sich hier um ausgesprochene Gebrauchshandschriften mit sehr flüchtigem Duktus.

[3] *B 2* und *Aug1* überliefern auch die anonyme Osterhistorie. In *B2* steht sie vor der Passionshistorie, in *Aug1* nach dieser. Beide Handschriften haben heute den gleichen blauen Pappeinband; das würde bedeuten, daß sie längere Zeit an einem Ort aufbewahrt gewesen sein müßten, andererseits Passions- und Osterhistorie ursprünglich nicht vereinigt waren. Außerdem können sie erst relativ spät nach Augsburg bzw. Berlin gelangt sein. Demnach kann es sich bei *Aug*[1] nicht um jenes Exemplar handeln, welches Jacobus Haupt am 20. 3. 1566 sandte, das die „Passion vnnd Auferstehung Christi" enthielt; außerdem lautet die Widmung „deduciret Himnen der Passion gesangsweys", die dann auch in *Aug1* stehen müßet – wie üblich –, falls es sich um die gleiche Handschrift handeln würde. *Aug1* kommt schon aus den genannten Gründen nicht in Frage. W. Matthäus, *Die Evangelienhistorie von Johann Walter bis Heinrich Schütz*, Diss. Frankfurt/Main 1942, S. 70ff., nahm dies dagegen an und glaubte deshalb Walter als Verfasser der Osterhistorie ansehen zu dürfen. Das ist aber unwahrscheinlich und dagegen spricht nicht allein die Quellenlage von *B2* und *Aug1*. Vergleicht man das Quellenverzeichnis bei E. A. Schuler, *Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters*, Basel-Kassel 1951 – Passionen hier im Sinne eines erweiterten Osterspieles wie die Große Passion in den Carmina burana –, so findet man keinen Hinweis auf einen derartigen Brauch in Sachsen-Thüringen im Gegensatz zu Süddeutschland, bes. für das 15. und 16. Jh. Im übrigen läuft die Accentus-Behandlung in der Osterhistorie mit der in *Keu* konform, was ihre Herkunft aus Süddeutschland erweist.

unterschiedliche Haltung zwischen Mittel- und Süddeutschland erkennbar, weil im „Auszug" ebenfalls reicheres Melismengut aus dem lat. Passionston übernommen, dieses aber ganz im Sinne der Accentus-Behandlung von *Gri1* angewendet wird. Trotzdem scheint es kein Zufall zu sein, daß der „Auszug" im gesamten 16. Jahrhundert ein Einzelfall blieb[1], also der liturgischen Haltung Mitteldeutschlands nicht entsprach. Die eigenartige Fassung[2] des Kantors Clemens Stephani, gedruckt 1570 zu Nürnberg, läßt sich jetzt besser verstehen; eigenartig deshalb, weil die wichtigsten Klauseln grundsätzlich mit *Keu* identisch sind, obwohl *Keu* erst drei Jahre später im Druck allgemein zugänglich wurde, die Turbae dagegen auf die Fassung *Go* zurückgreifen. Unklar bleibt, ob Stephani auf die Nürnberger Tradition Rücksicht nahm oder – er stammt aus dem Egerland – hier eine Vermischung zweier Einflußspären ihren Ausdruck fand, nämlich die Turbae von *Go* und die Einzelgesänge nach einer süddeutschen Praxis, die sich weitgehend an die überkommenen Prinzipien des lat. Passionstones hält.

Die Praxis von *Keu* muß schon 1566 in Nürnberg üblich gewesen sein; denn die von Lindner übersandte Passionshistorie wurde wohl aus diesem Grund zurückgeschickt[3]. Anders verhielt es sich, als ein Jahr darauf Meiland Passionen dem Rat der Stadt übermittelte. Diese waren demnach für Nürnberg etwas Neues[4]. Daß Meiland in den Einzelgesängen seiner Passionen weitgehend den Prinzipien von *Keu* folgt, erscheint nun ebenfalls geschichtlich folgerichtig[5].

In der Passionshistorie des 16. Jahrhunderts zeichnen sich nach den dargelegten Untersuchungen grundsätzlich zwei verschiedene, voneinander unabhängige Entwicklungslinien ab: Für Mitteldeutschland war maßgebend die Urfassung I (s. S. 118, A.). Soweit der Passionston hier Eingang fand, wird dieser nach den sprachrhythmischen Lektionsprinzipien Luthers ausgerichtet. Dabei bleiben die Turbae *Go* auch dann vorherrschend. Die Quellen *Ghn* und *Döb* – beide um 1600 entstanden – unterstreichen dies[6]. Diese Entwicklungslinie der Passionshistorie verläuft weitgehend einheitlich. Im Hinblick auf die Turbae ist dies ganz auffällig; denn die Fassung *Meißen* scheint sich nicht durch-

---

[1] Obwohl die Hs. *B3* als „Ms. autogr. Walter" (heute UB Tübingen, Berliner Sammlungen) aufbewahrt wird, stammt sie nicht von Walter. Als Verf. kommt Georg Fabricius, seit 1546 Rektor zu Meißen, in Frage. Vgl. das Faksimile im Art. *Fabricius*, MGG III, 1953, Sp. 1701. F. hielt sich längere Zeit in Italien und Straßburg auf.

[2] Die Zuordnung zu Gruppe III ist mehr äußerlich; denn im einzelnen unterscheidet sich *Steph* so stark, daß diese Fassung im krit. Bericht des Bds. I des *Handbuches* bei der Zusammenstellung der Varianten nicht berücksichtigt werden konnte, weil dies praktisch eine vollständige Neuausgabe erforderlich gemacht hätte.

[3] Vgl. den Text des Ratsverlasses, S. 122 Anm. 1.

[4] Vgl. G. Schmidt, *Die Musik* . . ., S. 104, Ratsverlaß vom 24. 4. 1567.

[5] Die Untersuchungen des Verf. über die Passionen Meilands (s. S. 120, Anm. 1) sind in diesem Sinne zu korrigieren bzw. zu ergänzen.

[6] Diese Hss. waren der Forschung bisher nicht bekannt. Auf *Döb* verweist F. Rietzsch, *Ein handschriftlich luth. Lektionar mit einer Matthäus-Passion zu Döbeln/Sa.*, JbLH I, 1955, S. 100.

gesetzt zu haben. Die Fassung *Go* dürfte als Kern der reformatorischen Tradition angesehen worden sein. Musikalisch gesehen übernimmt die Accentus-Behandlung zwar vornehmlich das Klauselgut des lat. Passionstones, löst es aber zur syllabischen Textunterlegung auf; dies geschieht je nach Hebung und Senkung des Textwortes und entsprechend dessen Silbenzahl, wobei auch Vorbereitungs- und Akzentnoten aufgespalten werden, wenn es erforderlich erscheint. In allen Varianten ist dieses Prinzip gewahrt [1]. Das Verhältnis von *Gri1* und *Gri2* lehrt dies eindrucksvoll. Eine Änderung setzt erst zu Anfang des 17. Jahrhunderts ein, wofür Samuel Besler (1612) ein Beispiel ist. Trotzdem steht Besler in den Einzelgesängen *Gri2* näher als etwa *Keu*, von dem er allerdings die Turbae übernimmt. Zusammenfassend ist zu sagen, daß im mitteldeutschen Traditionskreis die Anschauung maßgebend war, mit musikalischen Mitteln die Sprache des Bibelwortes eindringlicher zu gestalten. Die Musik war Dienerin am Wort der Heilsbotschaft.

Die bisher als Fassung *Keu* bekannt gewordene Praxis beruht auf einer eigenständigen musikalischen Überlieferung, die sich eng an den lat. Passionston und seine Prinzipien anlehnt. Der Accentus hält am althergebrachten Brauch der Silbenzählung fest, unter stetiger Wahrung des Melismas. Das musikalisch-melodische Element blieb vorherrschend. Dementsprechend zeichnen sich die Turbae durch eine verstärkte Klanglichkeit aus. Nach der Quellenlage müßte diese Tradition von Ansbach ausgegangen sein; nahm Ansbach doch – auch in politischer Hinsicht – die bedeutendste Position der Reformation im Süden Deutschlands ein. Gemessen an der Zahl der Drucke in II und III war der Fassung *Keu*, und ebenso den Passionen Meilands, eine größere Ausstrahlung versagt. In den Arbeiten von Besler (1612) fand sie bezüglich der Turbae eine späte Renaissance.

Quellensigel:

A1	Ansbach, Reg. Bibl., VI g 27
Aug1	Augsburg, Stadtbibl., Cod. Mus. 15
Aug2	Augsburg, Stadtbibl., Cod. Mus. 16
B2	Berlin, Mus. Ms. 40 019 (heute westdeutsche Bibl. Marburg)
B3	Berlin, Mscr. autogr. Walter (heute UB Tübingen, Berliner Sammlung)
CbB	Cambridge, UB, Ms. Kk 1. 6.
Döb	Döbeln, Bibl. d. Kirche St. Nicolai, N 3
Fü	Schloß Harburg, Fürstlich Oettingen-Wallerstein'sche Bibliothek und Kunstsammlungen, Cod. II lat. 2, fol. 6
Ghn	Großenhain, Archiv d. St. Marienkirche, Matthäus-Passion, o. Sign.
Gri	Dresden, LB, Mus. Gri. XI; Sammelhs. enthaltend *Gri 1, Gri 2, Gri 3.*
Go	Gotha, ehemal. herzogl. Bibl, Chart. A 98.
Keu	Johannes Keuchenthal, Kirchen Gesenge Lateinisch vnd Deudsch, Wittenberg 1573, gedruckt bei Lorentz Schwenck.

[1] Analog werden bei silbenarmen Wörtern die Melismen gekürzt. Erst bei *Döb* und *Ghn* zeichnet sich eine gewisse Abschwächung dieser Haltung zugunsten des vollwertigen Melismas ab. *Sel* und *Wel* überliefern die Fassung *Gri1* noch erstaunlich notengetreu.

LoM	London, BM, Egerton 3307
Meißen	Wien, NB, Cod. sign. 16 195
ModC	Modena, Bibl. Estense, M. 1. 12. (olim lat. 455)
N1	Nürnberg, Germ. Museum, M 369^{m} = Hs. 83 795, Bd. I
Peg	Pegau, Archiv d. St. Laurentiuskirche, Mus. 2
Sel	Nicolaus Selnecker, Christliche Psalmen, Lieder und Kirchengesänge, Leipzig 1587, gedruckt bei Johann Beyer.
Steph	Clemens Stephani, Passio sec. Matthaeum, Nürnberg 1570, gedruckt bei Ulrich Neuber.
Wel	Mathes Welack, Passion Deutsch Gesangweis, Wittenberg 1590, gedruckt bei Johann Franck
Wien	Wien, NB, Papier-Hs. 11 776
Witt	Wittenberg, Archiv d. Stadtkirche, Inv. Nr. 69, Repositum Nr. 6, Fach 4

Huldrych Zwingli – der Musiker

von

HANNES REIMANN

Die von der Reformation Zwinglis geprägten Kirchen haben – im Unterschied zu den lutherischen – der Musik nur zögernd und zurückhaltend einen Platz im gottesdienstlichen Geschehen eingeräumt. Dabei haben sie sich vielfach auf den Zürcher Reformatoren berufen. Ob zu Recht oder zu Unrecht kann nur dann entschieden werden, wenn die in der neueren Zwingliforschung gemachten Erkenntnisse auch dem Liturgiker und Musiker Zwingli zugute kommen. Die Studien von Fritz Schmidt-Clausing [1] und die hervorragende Arbeit von Julius Schweizer [2] haben die liturgische Konzeption Zwinglis neu und umfassend gewürdigt. Antoine-E. Cherbuliez [3] ist in seiner Forschungsarbeit mehrfach der Musikerpersönlichkeit Zwinglis nachgegangen; Charles Garside [4] hat neulich eine Reihe von interessanten Zitaten für den von Celtes beeinflußten Musiker-Humanisten Zwingli zusammengetragen. Doch fehlt bis heute eine zusammenfassende Schau [5]. Im Folgenden sei ein neuer Versuch unternommen.

I. Der Musikant

Zwingli war ein hochbegabter Musikant. Seine Heimat, das obere Toggenburg wie das Appenzellerland, weist bis heute eine sehr sanges- und musizierfreudige Bevölkerung auf [6]. Alle zeitgenössischen Chronisten, die das Leben

---

[1] *Zwingli als Liturgiker,* Göttingen 1952.

[2] *Reformierte Abendmahlsgestaltung in der Schau Zwinglis,* Basel 1954.

[3] *Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte,* Frauenfeld u. Leipzig 1932; ders., *Geschichte der Musikpädagogik in der Schweiz,* Zürich 1944; ders., *Zwingli, Zwick und der Kirchengesang,* Zwingliana IV, Zürich 1926.

[4] *The Literary Evidence for Zwingli's Musicianship,* Archiv f. Reformationsgesch. III, 1957.

[5] Die oft zitierte Schrift von G. Weber, *Huldrych Zwingli, seine Stellung zur Musik und seine Lieder,* Zürich 1884, auf welcher auch Ch. Garside zum Teil beruht, ist in vieler Hinsicht überholt.

[6] J. Fr. Franz, *Zwinglis Geburtsort,* St. Gallen 1819, S. 134ff: „Tritt ein Reisender zu Wildhaus in eine Gesellschaft junger Leute von ungefähr zwanzig Personen, so darf er sicher glauben, daß zwölf bis vierzehn unter ihnen musikalisch, einige die Violine spielen, andere sich als gute Sänger zeigen, einige die Orgel, andere die Zither schlagen, mehrere das Klarinett, andere den Fagott blasen, und so das schönste Konzert veranstalten können. Ja, alle diese Instrumente lernt jeder für sich, in Er-

Zwinglis dargestellt haben, berichten übereinstimmend, daß der Knabe durch seine helle, klare Stimme und durch seine große Begabung zu instrumentaler Spielfertigkeit aufgefallen sei. Seine ersten fünf Schuljahre bei seinem Oheim, Dekan Bartholomäus Zwingli in Weesen am Walensee, mögen ihm die ersten theoretischen Kenntnisse gebracht haben, die dann in Basel an der Trivialschule von seinem verehrten jungen Lehrer Gregorius Bünzli vertieft wurden [1]. Neben der Grammatik, dem Erlernen und Deklinieren der lateinischen Vokabeln, war der Gesang einziges Hauptfach. Bei Bestattungen, Prozessionen, Bitt- und Kreuzgängen sowie in der Messe selbst kam der Schülerchor vielfach zum Einsatz. Hingegen ist nicht sicher, wie weit das instrumentale Musizieren ebenfalls an den Schulen selbst erlernt werden konnte. Es scheint vor allem im Internat, im Kreis der Hausgemeinschaft, vom einen auf den anderen weitergegeben worden zu sein. Als der vierzehnjährige Zwingli zur Vollendung seiner Gymnasialjahre nach Bern zog, fand er auch dort einen ausgezeichneten Musikunterricht vor. Arnold Geering [2] hat auf die Bedeutung der Berner Stiftsschule zu St. Vinzenz hingewiesen. Zu jener Zeit wirkte dort ein sehr tüchtiger Kantor und Organist: der frühere Diakon Bartholomäus Gotfried Frank [3], der von 1488 bis 1502 das Kantorenamt versah und hernach in höhere Ämter aufrückte. Aber auch Heinrich Wölflin (Lupulus), bei dem Zwingli vor allem „in bonis litteris" [4] und „in poetica" unterwiesen worden ist, scheint dem jungen Studenten musikalische Anregungen gegeben zu haben; denn er begegnet nach 1504 ebenfalls in der Liste der Kantoren. In Bern vollzog Zwingli den entscheidenden Schritt von begrenztem autodidaktischen Können zu einem von gründlicher Methodik geförderten Musizieren [5]. Nicht umsonst wurden die Berner Domini-

---

mangelung gründlicher Anleitung, mit Leichtigkeit . . . Personen, die in ihrem Leben nie mehr als den schwachen musikalischen Schulunterricht genossen, spielen häufig die Orgel oder das Klavier mit vieler Fertigkeit .. ."

[1] H. Bullinger, *Reformationsgeschichte,* 3 Bde., hg. von J. J. Hottinger und H. H. Voegeli, Frauenfeld 1838. Bullinger schreibt in I/3: *Und als Ůlrich zähen järig worden was und in imm erschinnend merckliche zeichen eines edlen ingenii, verschůff obgemällter dechan, das Ůlrich gen Basel zů M. Greogorius Binzli gefůret ward. Der was ein gelerter man und besonders geschickt, die Jugend zů ziehen und leeren. Under disem Binzli ward er wol underrichtet und wie der knab ein gůte stimm und lust zů der musica hat, ward er ouch in derselben geůpt.*

[2] *Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation,* Schweizer. Jb. f. Musikwiss. V, 1933.

[3] Frank ist als Komponist einer kunstreichen Huldigungsmotette auf den Bischof von Sitten, Jost von Silenen, bekannt: A. Buechi, *Eine Motette des Berner Kantors Bartholomäus Frank 1494/95,* Zs. f. Schweizer. Kirchengesch. 1914, S. 244 ff.

[4] Bullinger, *Reformationsgeschichte* I/3.

[5] Nach O. Farner, *Huldrych Zwingli,* 3 Bde., Zürich 1943, Bd. I, S. 170, spielt der Meister möglicherweise hierauf an, wenn er sagt: „*Glych als wenn einer die luten hat gelernet schlahen, aber nit nach der rechten ard, so můss er vil wirsch* [viel länger] *zyt haben, dass er der vordrigen lätzen* [vorherigen unrichtigen] *ard entwone, weder die nüwen ze lernen; denn es wil im allweg etwas der alten ard anhangen. Darumb ouch ein lutenschlaher Timotheus* [aus Milet, Musiker am Hof Alexander des Großen] *zwen*

kanermönche, denen Lupulus nahestand, wegen seiner musikalischen Kenntnisse auf Zwingli aufmerksam und lockten ihn als Novizen ins Kloster. Doch der Dekan zu Weesen wollte es anders und sandte den Studenten nach Wien zum Studium der Philosophie, wo er dem berühmten Humanisten und Geschichtsschreiber Konrad Celtes (1459–1506) zu Füßen saß und wo er zweifellos sehr wesentliche musische Förderung erfahren hat. Die Aufführungen klassischer Komödien in der Ursprache, wie sie von Celtes veranstaltet wurden, haben Zwingli selber später zu musikalischem Schöpfertum angeregt[1]. Die nach Wien in Basel verbrachten Hochschuljahre, während deren Zwingli auch als Schulmeister zu St. Martin tätig war, brachten ihm besonders auf instrumentalem Gebiet nochmals bemerkenswerte Fortschritte. Auf der Laute gelangte er während dieser Zeit zur Meisterschaft[2]. Zwingli war ein fröhlicher Student, voll Witz und gerne bereit zu Spiel und Scherz; und hierzu gehörten selbstverständlich Musik und Gesang. Auch während seiner ersten Pfarrstelle in Glarus, die Zwingli zehn Jahre betreute, wurde eifrig musiziert. Nicht Unbedeutendes scheint dazu die Freundschaft mit dem humanistischen Musiktheoretiker Glarean (Heinrich Loriti aus Mollis, Kanton Glarus, 1488–1563) beigetragen zu haben[3]. In Glarus ist Zwingli sogar wegen seines Musizierens in Ungunst gefallen[4]. Und in den italienischen Feldzügen, auf denen er von Glarus aus als Feldprediger mitzog, erhielt er den Spottnamen eines *luthenschlahers und evangelischen pfyffers.* Auch spielte die Kritik an Zwinglis Musikantentum in die Wahl ans Zürcher Großmünster nach seiner kurzen Einsiedler Zeit hinein[5]. Aber auch als er zur

---

lön hiesch [doppelten Lohn verlangte], *von einem ze leren, der vormal können hett die luten schlahen; rechnet den einen für das leren* (*Corpus Reformatorum, Zwinglis Werke* IV 269).

[1] In Zwinglis Theatermusik findet sich eine direkte Bezugnahme auf seine Wiener Zeit, indem im Textbuch der Aufführung des *Plutos* von Aristophanes, zu deren lateinischem Prolog Zwingli die Musik geschrieben hat, die Randglosse zu finden ist: *O eia, eia, mala, o eia, die zwilchinen chorherren zů Wien in Oesterrich singend ouch also.*

[2] Bullinger, *Reformationsgeschichte* I/3: *Er lernet ouch allerley instrumenta musica, insonders die luthen schlahen, dessen er ein verrůmpter meister was.*

[3] Nach Farner, a. a. O., Bd. II, S. 109, kannte Zwingli Glarean, der sich damals in Köln aufhielt, von seinen zeitweiligen Besuchen bei der in Glarus verheirateten Schwester. Ein eifriger Briefwechsel verband die beiden in herzlicher Freundschaft. Während Glareans Ferienaufenthalten in Glarus wurde öfters musiziert, was u. a. folgende Briefstelle in Erwartung der Glarner Kirchweih vom 22. Aug. 1511 zeigt: *Wenn ich kumm, so wellent wir gůter dingen sin und trompeten blaasen:* (CR, *Zwinglis Werke* VII 9). Zwingli hat auch Glarean sein Fabelgedicht vom Ochsen zugesandt und für sein feines Latein höchstes Lob empfangen. Auch wurden Notenhefte ausgetauscht. In Zwinglis großer Bibliothek, die nach seinem Tode an das Großmünsterstift überging, findet sich auch Glareans *Isagoge in musicen,* Basel 1516, mit dem Vermerk *Glarean schickte es Herrn Ulrich Zwingli zum Geschenk* (s. W. Koehler, *Huldrych Zwinglis Bibliothek,* 84. Neujahrsbl. zum Besten des Waisenhauses in Zürich, Zürich 1921).

[4] Bullinger, *Reformationsgeschichte* I/3.

[5] In seinem lateinischen Einsiedler Brief vom 5. Dez. 1518 an den Zürcher Chorherren Heinrich Utinger nennt Zwingli diejenigen, die ihn wegen seiner Musik-

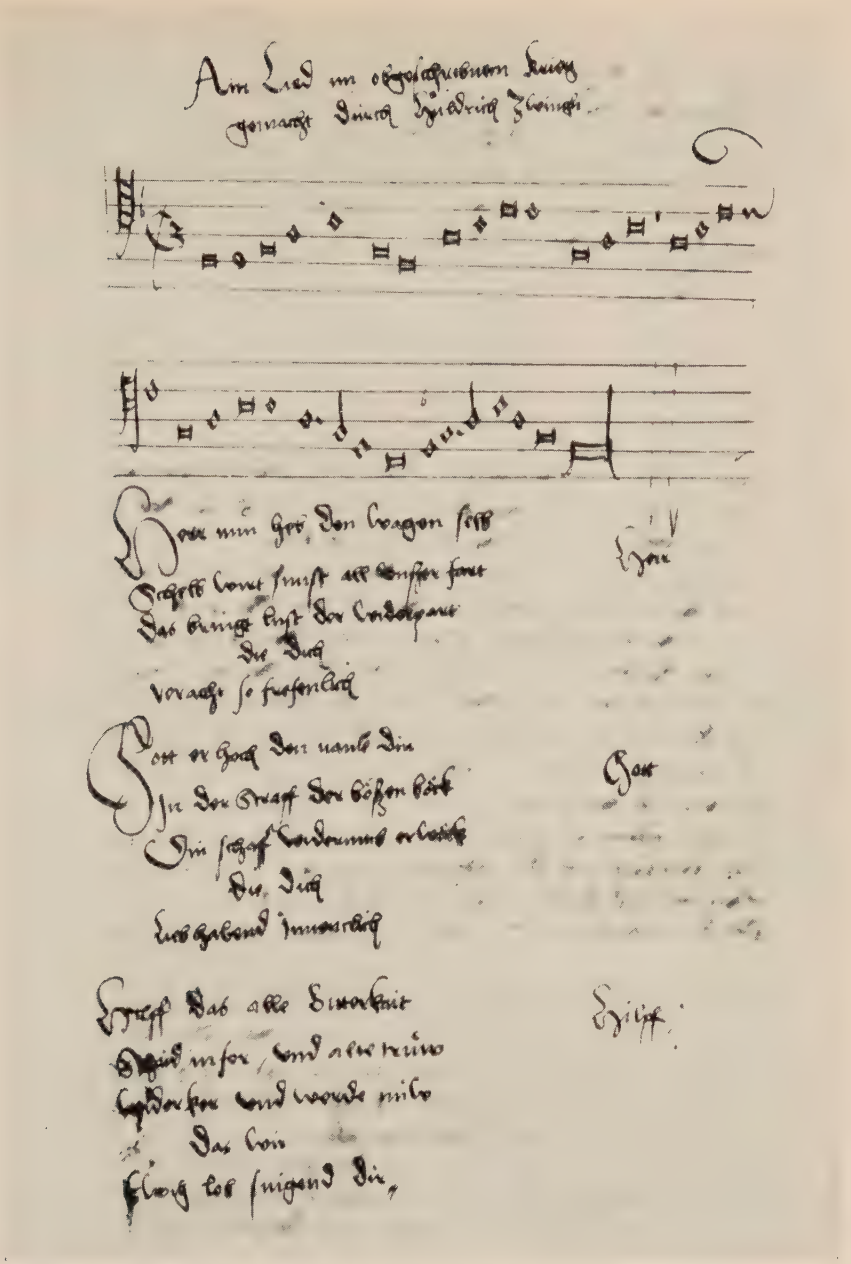


Abb. 1: Die älteste Notation von Zwinglis Kappelerlied in der Originalhandschrift von Johannes Kesslers *Sabbata*. Stadtbibliothek (Vadiana) St. Gallen.

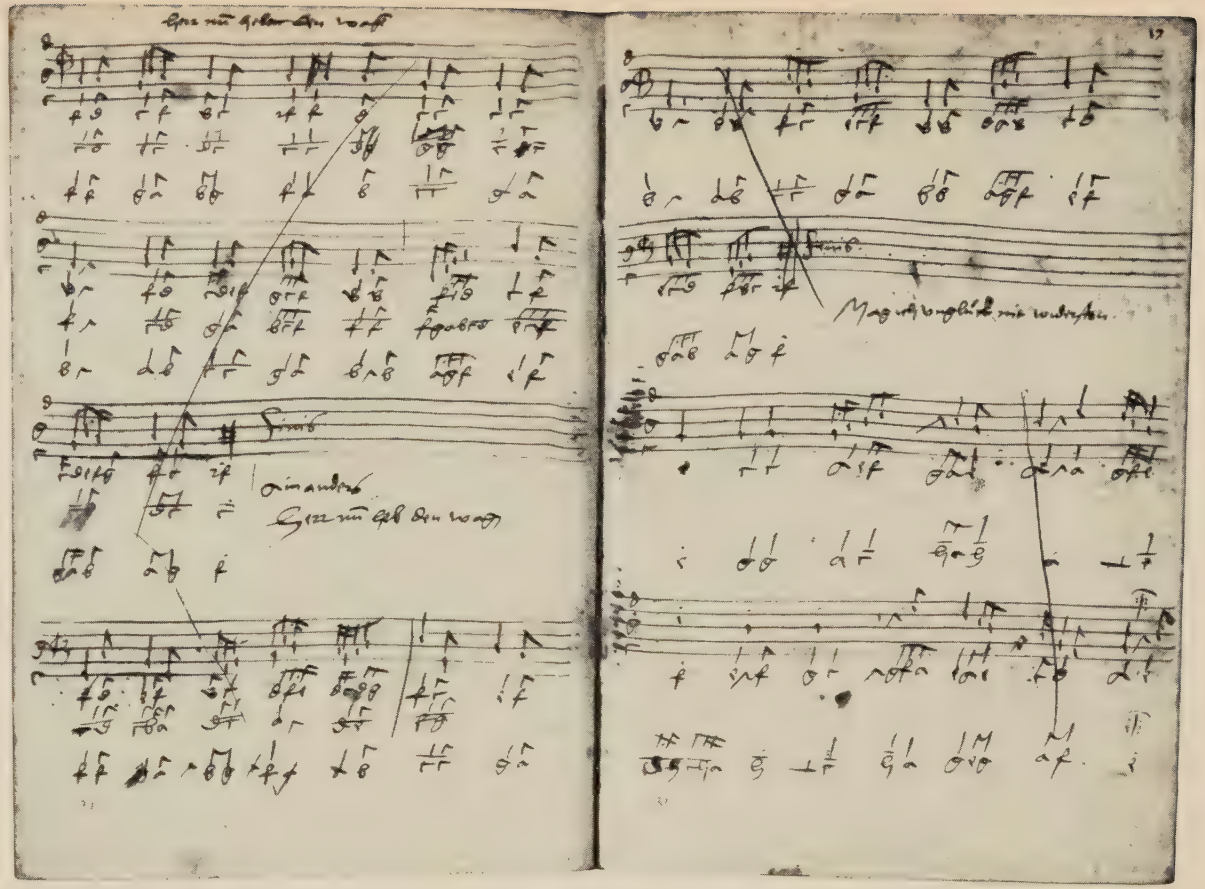


Abb. 2: Zwei vierstimmige Sätze zu Zwinglis Kappelerlied, wahrscheinlich von Zwingli selber komponiert. Handschriftliche Notenblätter, welche dem medizinischen Werke von Laurentius Fries, Straßburg 1532, Masc Z XI 301 Zentralbibliothek Zürich, beigeheftet sind.

reformatorischen Erkenntnis durchgedrungen war und in Zürich eine nach Gottes Wort reformierte Kirche aufbaute, blieb er ein fröhlicher Sänger und Musikant, was vor allem jene Gegner auf den Plan rief, die alle Musikausübung außerhalb der Kirche zu den weltlichen Lüsten zählten. Hans Salat, der katholische Chronist der Reformation, sagt von Zwingli, er sei *fertig in allen bůberyen und lichtfertigkeiten, lert ouch trummenschlahen, pfifen, luten, harpfen und wart ein ganzer musicus.* Und Thomas Murner nennt ihn verächtlich *ein gyger des heiligen evangelions und ein luthenschlaher des Alten und Neuen Testaments*[1]. Ferner verteidigt sich Zwingli in seinem Schreiben an den Urner Landschreiber Valentin Compar im Jahre 1525 gegen den Vorwurf, er führe ein schändliches Leben, mit folgenden Worten[2]: . . . *schantlich hab ich nit gelebt, diewyl ich noch jünger was, also, das man mich einigerlei schand je habe můssen straffen, wiewol man etlich züchtig freuden, als die musick, mir zum besten hat můssen rechnen; ouch andre, die man an der jugent nit achtet, die mir aber, ussgenommen die musick, got nit hat lassen nachlouffen bis zů diser zyt.* Die Musik war Zwingli nicht nur Zeitvertreib, sondern gehörte zu den wesentlichen Dingen, welche einen Ausgleich zur strengen Tagesarbeit darstellen. Bullinger berichtet hierüber[3]: *M. Ůlrich Zwingli ist in essen und trincken gar ein mässiger mensch und sunst ouch einer starcken gesunden compexion, nitt schwermůttig, sunder eins fryen frölichen gemůts gesin, das er sin grosse und vilfalltige arbeit, insonders durch gottes gnad und sondere hilff wol hat mögen erlyden, zů dem er dann die musicam gebrucht hat zů erlabung und ergetzung des beschwerten gemůts . . .* Diese Freiheit zu musizieren wurde ihm aber auch als Unbescheidenheit ausgelegt. Darum betont Bullinger ausdrücklich[4]: *Die musicam ůpt er underwylen mitt gesang und seytenspil, ouch pfiffen, doch mit bescheidenheit.* Diese Verteidigung wendet sich bei Bullinger gegen den Konstanzer Generalvikar Dr. Johann Faber, den Gegner Zwinglis auf den Zürcher Disputationen, der ihm vorgeworfen hatte, er ersetze die Orgeln durch Hoflauten, Geigen und Flöten. Darauf antwortete Zwingli frohgemut[5]: *Du hälst mir ouch für, lieber Faber, hofluten, gygen und pfyffen. Sag ich, dass ich nüts*[6] *uff hofluten kan; du bist iro on zwyf bas*[7] *bericht; weiss nit, was es für ein musick ist. Aber uff der luten und gygen, ouch andren instrumenten lernet ich etwa; kumpt mir jetzt wol, die kind ze schweygen. Aber du bist*

---

ausübung meinten anklagen zu müssen, unverschämte und unverständige Esel; diese hätten das Gefühl, sie müßten immer gleich ein Scherflein hervorholen, wenn sie einen Musikanten hörten, dabei spielte er doch für sich und höre auch ohne Anspruch auf Lohn dem lieblichen Konzerte zu (CR, *Zwinglis Werke* VII 113).

[1] Beide Zitate stammen aus E. Goetzinger, *Zwei Kalender vom Jahre 1527*, Schaffhausen 1865, S. 42 (zitiert bei Geering, S. 44).

[2] CR, *Zwinglis Werke*, IV 50, 10 ff.

[3] *Reformationsgeschichte* I/166.

[4] *Reformationsgeschichte* I/31.

[5] CR, *Zwinglis Werke* VII 133, 12 ff.

[6] nichts

[7] besser

den schimpffen[1] *und dingen ze heylig. Darumb wüss, dass David gar ein gůter harpffer gewesen, dem Saul die tüfelsucht*[2] *gstündet*[3] *hatt; also ouch du, verstündist du dich der luten des himmelischen hofs, wurd dir die sucht der eeren, ja des gelts und blůts vergon. Warumb schiltest du, daß du weisst in den siben fryen künsten, deren du ein meygister*[4]*, eer und namen haben, ouch von allen frommen nie gescholten sind? Socrates der allt hub erst an jungen*[5]*, da er im alter lernet harpffen. Nun hat doch din kilch nit allein die musick, sunder ouch gloggenlüten für einen gotzdienst. Ich vererger mit miner musick nieman, gott geb, was dir dine verdorbnen kunden von Zürich underschiebind*[6]. Daß Zwinglis Musikantentum als Unbescheidenheit ausgelegt worden ist, hängt nicht zuletzt mit seiner außergewöhnlichen Begabung und Spielfertigkeit zusammen. Nach der zeitgenössischen Chronik des Bernhard Wyss[7] konnte Zwingli elf Instrumente spielen: Laute, Handharfe, Pfeife[8], Sackpfeife, Trumscheit, Hackbrett, Geige, Rabögli[9], Waldhorn, Zinken[10] und Schwäglen[11]. Zu großer Meisterschaft scheint Zwingli es vor allem auf der Laute und Flöte gebracht zu haben; daher der Spottname eines *luthenschlahers und evangelischen pfyffers*. Vielseitig wie er war, interessierten ihn aber auch alle anderen Instrumente. So hat sich Zwingli 1528 in Bern vier Violen bestellt, die aber dort nicht erhältlich waren[12]. Ob er dann diese durch den Freiburger Kantoren und Komponisten Johannes Wannenmacher aus

---

[1] Belustigungen

[2] Besessenheit

[3] gestillt

[4] den Magistertitel hast

[5] wieder jung zu werden

[6] Hierbei handelt es sich um eine Anspielung auf den Zürcher Stadtschreiber Joachim von Grüt, der Konstanz über die Zürcher Ereignisse auf dem Laufenden hielt.

[7] Bernhard Wyss, 1463–1531, aus Ravensburg stammender Zürcher Chronist. Siehe *Quellen zur Schweizer. Reformationsgesch.*: *Die Chronik des Bernhard Wyss*, hg von G. Finsler, Basel 1901, S. 5ff.

[8] Flöte

[9] kleine Taschengeige

[10] Einen Zinken aus Zypressenholz aus dem Nachlaß von Zwingli besaß der Zürcher Lehrer Johannes Fries, 1505–1565. Zwingli hatte sich über dessen Stimme lobend ausgesprochen.

[11] Blockflöte, siehe M. Praetorius; *Syntagma Musicum* II, S. 34.

[12] Ein Brief des aus Zürich stammenden Berner Magistraten Hans Ludwig Ammann (gest. 1542) an Zwingli vom 7. Okt. 1528 besagt: *Als ir dann begert haben mit M. Jörgen, dem tischmacher, zů verschaffen, dass er üch vier fiolen oder gross gygen, zusammen gestimpt, wellte machen, haben Michel, der helfer allhie, und ich solichs mit im geredt; und wäre gůtwillig gewesen, dann dass er sagt, er könne die massen, wie dann die fiolen den stimmen nach söllen gemacht werden, je eine kleiner dann die ander, nit treffen, darumb er sich dero zů machen nit törfe understan. So aber Humbert Enier von Huinen, des küngs* [von Frankreich] *luthenschlacher, so dick harkumpt, aber harus käme, wurde er im die kunst anzeigen und er üch alldann gern willfaren. Ich bin aber sidhar zu Fryburg gesin, da hab ich bim Wannemacher, der kilchen cantor, dry oder vier gesechen, fast gůt, die er sagt von Srassburg beschickt haben, dannenhar irs ouch wol mögen vberkommen.* (E. Egli, *Actensammlung zur Geschichte der Zürcher Reformation*, Zürich 1879, Nr. 1501).

Straßburg erhalten und ob er sie für die Hausmusik oder für Theateraufführungen benötigt hat, ist nicht festzustellen. Doch scheint das Letztere das Wahrscheinlichere zu sein; denn auch andere Zeugnisse deuten darauf hin, daß Zwingli das Schul- und Volksdrama gefördert hat, in welchem Musik und Gesang ebenfalls eine Rolle spielten. Das Zürcher *Spiel vom reichen Mann und vom armen Lazarus* im Jahre 1529 enthielt mit Sicherheit Musik und Gesang, wie aus dem Vorwort des Herolds zu entnehmen ist[1]. Zum lateinischen Prolog, den der Griechischlehrer an der Großmünsterschule, Georg Binder, für eine Aufführung des *Plutos* von Aristophanes am 1. Januar 1531 geschrieben hatte, komponierte Zwingli selber die Musik[2]. Leider ist davon nichts erhalten.

Zwingli darf aber auch die Bemühung um die Begründung einer ersten Zürcher Musikschule zugeschrieben werden. Schon in seiner Erziehungsschrift von 1523[3] hatte er auf die Bedeutung einer musischen Förderung der Jugend hingewiesen. So lag es auf der Hand, daß der Gesang an den in Zürich aufgebauten Volksschulen keine geringe Rolle spielen durfte. Aber auch auf instrumentalem Gebiet mußte etwas geschehen. Zwingli rief den jungen Hans Vogler, zuvor Geistlicher und Organist in St. Gallen, einen Mann, den er in einem Brief an Vadian als *celeber musicus* bezeichnet hatte, nach Zürich und richtete im ehemaligen Barfüßerkloster eine Musikschule ein[4]. Vogler hatte bei Zwingli Wohnung genommen, so daß auch in Zwinglis Haus während dieser Zeit noch vermehrt musiziert wurde. Auch Zwinglis nächster Freund, Leo Jud (1482–1542), ebenfalls Pfarrer in Zürich, war von ganzem Herzen der Musik ergeben[5]. So ging vom Kreis der Zürcher Reformatoren, vorab von Zwingli selbst, viel Anregung für das häusliche Musizieren aus.

II. Dichter und Komponist

Mit seinem Singen und Musizieren gehört Zwingli der bürgerlichen Meistersingerei an, die nicht als dilettantische Liebhaberei, sondern als künstlerisch

---

[1] A. Geering, *Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation,* SJbMw VI, 1933, S. 66 ff.: *Darumb hörend zů und schwygen / den sprüchen und ouch den gygen / und darzů dem gůten gesang, / damit ich durch den handel gang.*

[2] A. Hug, *Aufführung einer griechischen Komödie in Zürich am 1. Jan. 1531,* Zürich 1874.

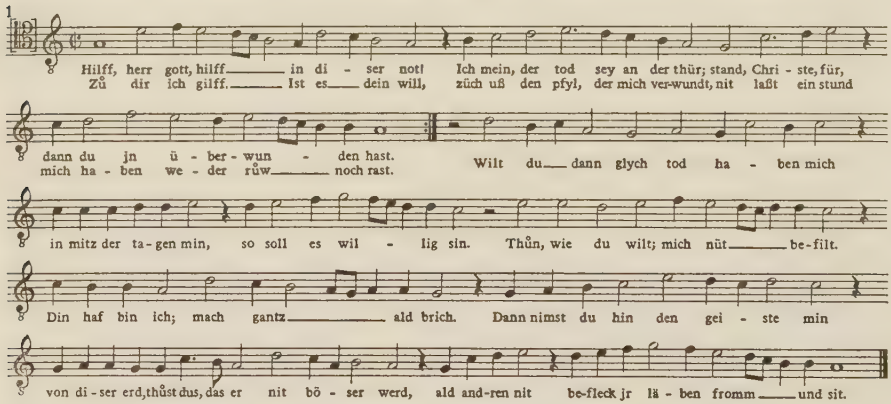
[3] Huldrych Zwingli, *Quo Pacto ingenui adulescentes formandi sint,* CR, *Zwinglis Werke* II 546: *Mathematicas disciplinas, quibus musicen quoque connumerant, non leviter, tametsi perfunctiorie, attingendas esse putamus . . .*

[4] Vogler berichtet darüber nach St. Gallen: *Ich lass üch wissen, wie so fründtliche geselschaft by mir lernet allerlay saitenspil und hab die besten, lustigsten gmach* [Zimmer] *inn zů den Barfüssen. Es sind iren 28, die da lernen. Noch sind ir vil willens ze lernen nach dissen monat, dass ich nit gwiss bin, wan ich ledig bin* [wieder frei werde]... (Geering, S. 50).

[5] Juds Sohn Johannes berichtet über seinen Vater: . .. *ein herrlicher und gůter musicus, hat ein herrliche stimm zů dem discant, den er so häll sang, dass unser keiner vorthat. Es kamend vil zů im herr Dietrich Wanner, pfarerr zů Horgen, und Herr Jakob Löuw, kilchherr zu Thallwyl, und andere musici, asend allwegen mit im, und daruff sangend sy miteinanderen. Er hat auch etliche psalmen componiert, wie man noch im psalmenbůchli findet . . .*

hochstehendes Musikantentum gewertet werden muß. Dieses lebt von der Musik, welche beim Verklingen des höfischen Minnesangs und der Kunst der Trouvères und Troubadours sich breiterer Schichten des Bürgertums bemächtigt hat und ganz besonders von den Kräften des Humanismus gefördert worden ist. Die Musik, die Zwingli selber macht, singend und auf mancherlei Instrumenten begleitend, ist die Musik des schöpferisch-humanistischen Geistes, der solche Musik zugleich auch erst erdenkt und komponiert. Als Sänger ist er auch Komponist, als Dichter auch Musiker, der seine Worte in Töne zu bringen vermag. Daß dies bei Zwingli in großer Kunstfertigkeit und gewandter Meisterschaft geschehen ist, darf aus dem Wenigen, das erhalten geblieben ist, ersehen werden: aus seinen drei auf uns gekommenen Liedern, dem Pestlied (1519), dem 69. Psalm (um 1525) und dem Kappelerlied (1529)[1].

Vom August 1519 an – erst acht Monate war Zwingli in seinem neuen Leutpriesteramt am Großmünster in Zürich tätig – wütete in der Limmatstadt die Pest und raffte über zweitausend Menschen dahin. Ende September wurde er nach aufopfernder Seelsorge selber gepackt und lag im Herbstmonat, mit dem Tode kämpfend, darnieder. Erst am Jahresende war er wieder gesund. Die schwere Krankheit scheint nachhaltig auf seine innere Entwicklung eingewirkt zu haben. Die Trilogie seines Pestliedes, kunstvoll gearbeitet und gestaltet, ist im Rückblick auf diese Prüfungszeit Ende 1519 entstanden[2]. Mit des Dichters eigener Melodie ging dieses von einem bekenntnishaften Ton geprägte Lied auf einzelnen Druckblättern in die Welt hinaus. Von einem motettischen vierstimmigen Satz, der nach Bullinger von Zwingli selbst gesetzt worden war, ist leider nur noch der Tenor in der Iselinschen Handschrift in Basel vorhanden. Der älteste heute bekannte Druck enthält das Pestlied in folgender Fassung[3]:



[1] Siehe E. Egli, *Die Lieder Zwinglis*, Zwingliana Bd I, Zürich.

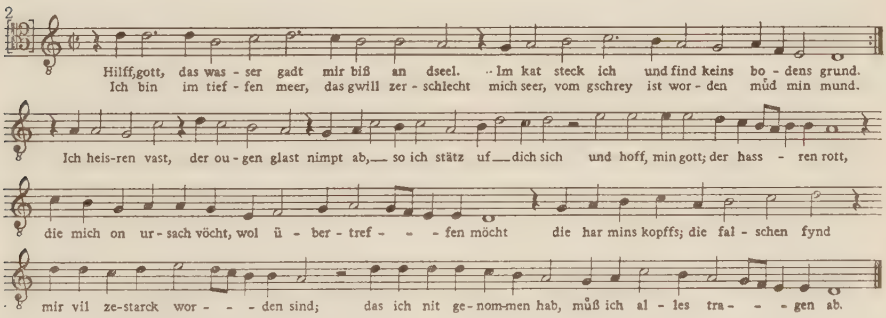
[2] Bullinger, *Reformationsgeschichte* I/9: *Und alls er dess praestens widerumm durch gottes hilff und gnad uffkamm, macht er nachvolgends lied, welches zwaren wärt ist, das es in diese histori yngeschriben werde.*

[3] Nach M. Jenny, *Zwinglis Lieder*, unveröffentlichtes Ms. im Besitze seines Verf. in Weinfelden (Thurgau).

2. *In mitten der kranckheit.*
Tröst, herr gott, tröst!
Die kranckheit wachßt,
wee und angst faßt
min seel und lyb.
Darum dich schyb [1]
gen mir, einiger trost, mit gnad,
die gwüß erlößt
ein yeden, der
sin hertzlich bgär [2]
und hoffnung setzt
in dich, verschetzt [3]
darzů diß zyt all nutz unnd schad.
Nun ist es umb;
min zung ist stumm,
mag sprechen nit ein wort,
min sinn sind all verdort.
Darumb ist zyt,
das du min stryt
fůrist fürhin [4]
so [5] *ich nit bin*
so starck, das ich
mög dapfferlich
thůn widerstand
des tüffels facht [6] *und fräffner hand.*
Doch wirt min gmůt
stät [7] *blyben dir, wie er joch* [8] *wůt.*

3. *In der besserung.*
Gsund, herr gott, gsund!
Ich mein, ich ker
schon [9] *widrumb här.*
Ja, wenn dich dunck
der sünden funck
werd nit mer bherrschen mich uff erd,
so můß min mund
din lob und leer
ußsprechen mer,
dann vormals ye,
wie es joch gee,
einfaltigklich on alle gferd.
Wiewol ich můss
des todes bůss
erleyden zwar ein mal,
vilicht mit grösserm qual,
dann yetzund wer
geschähen, her,
so ich sunst bin
nach gfaren hin,
so wil ich doch
den trutz und boch [10]
in dieser wält
tragen frölich umb widergelt
mit hilffe din,
on den nüt mag volkommen sin.

Das Lied „Hilf gott, das wasser gat mir bis an dseel" stammt wahrscheinlich aus dem Jahre 1525 und stellt eine Umformung des 69. Psalmes dar. Da dieses Lied von Bullinger in seiner Reformationsgeschichte nicht ausdrücklich erwähnt worden ist, wird seine Echtheit da und dort in Frage gestellt. Doch ist dieser Grund alles andere als zwingend. Textliche Vergleiche mit den andern beiden Liedern deuten klar auf die Verfasserschaft Zwinglis hin:



2. *Min thorheit ist, o gott,*
dir bkannt und missethat.

3. *So bald ich härin gwand*
anlegt, ein sprüchwort fand

---

[1] komme zu mir [2] Verlangen [3] für nichts achtet [4] von nun an [5] da
[6] Netz [7] treu [8] auch [9] unversehrt [10] Widerwärtigkeit

Nit laß zů schwachheit kommen, die
in dich vertruwend, herr,
noch den gschendt werden, der
dich sůcht, drumb das ich gsündt hab hie.
Dann ich trag noch
nitt kleine schmoch
umb dich, o gott,
bin gantz schamrot.
Min brůder sind,
sam[1] *sy nit kind*
sigend der můter min,
frömmd worden mir. Der grin[2]
und yfer dines huß mich fraß;
drumb din schmäher uff mich saß.
Was min seel weint, fastet, btracht,
ward mir als zů gspöt gemacht.

4. *Herr, der barmhertzig bist*
und gůtig zaller frist,
wend dich gen mir durch all din gnad;
verbirg din angsicht nit
vor dim knecht, den angst schütt.
Yl, das du mich verhörist[6] *grad.*
Näch[7] *miner seel,*
o gott, du wöl-
list lösen sy,
das nitt die kry[8]
mins fygends[9] *bstand.*
Du weist, was[10] *schand*
und schmaach ich lyd; vor dir
sind bkannt, die leids thůn mir,
Ir unbill schwecht und bricht min hertz,
niemant btrachtet minen schmertz.
Ich umbsach[12], *ob niesswar*[13] *mit-*
lidt; fand einen tröster nit.

6. *Vertilck sy uß dem bůch*
der läbenden, nit sůch
sy zů den frommen zschryben, heer!
Mich armen aber, gott,
und krancken artzen sott,
din hilff mir nimmer machen veer[15]
Wil[16] *ich mit gsangk*
und großem danck
din lob und eer
stätz prysen mer,
welchs dir vil bas[17]
gefelt, dann das
man dir die ochsen schlach
und stier, die alls gemach
mit horn und klawen habend schon[18]
ufgricht sind und wolgethon.

min widerpart, sy redtend fry
bin porten wider mich;
und wo sy samlend sich
bym wyn und praß, da singend sy
ein lied von mir.
Ach herr, zů dir
ich ernstlich bitt,
abschlach mirs nit:
durch all din gůt
mir hilff und bhůt.
Erlöß mich uß dem lätt[3],
das mich schier versenckt hett;
das ich von minem fynd unnd waag[4]
sdieffen wassers mich entsag[5],
dem gwill und grůb so entflüch,
das nit ob mir zämmenzüch.

5. *Sy hond mit gallen mich*
gspysst und trenckt mit essich.
Den tisch, o herr, in widergilt
mit schwärem fall und strick.
Blend sy, das sy kein stick
sähend, zerknütsch on alle milt
ir starck ruckbein.
bgüss sy all gmein
mit dinr ungnad;
dins zornes schad[11]
streng uff sy schlach.
Ir wonung mach
einöd, ir hüser lär.
Dann du gschlagen schwär,
zerschlahends gar; wo du mich ee[14]
gwundt hast, da verwundens mee.
Spars in alles zämen, heer,
und begnad sy nimmermehr.

7. *Das sähend an, ir, die*
verkümmert werden hie;
erfröuwend üch unnd sůchend gott!
Der wirdt eüch eüwer hertz
erquicken, wenden schmertz.
Er merckt uff aller menschen not,
die kummer trengt
ald gfängknuß ängt;
er schupfft sy nit.
Das lobind hütt
in, himmel, erd
unnd alles werd,
das sich in meer bewegt.
Gott ist, der Zion tregt
unnd Juda stett erbuwt und halt,
das da wonind jung unnd alt

---

[1] als ob [2] Grimm [3] Schlamm [4] Woge [5] frei werde [6] erhörest [7] nahe dich [8] der Schlachtruf [9] Feind [10] wieviel [11] Schädigung [12] ich sah mich um [13] jemand [14] schon [15] fern [16] dieweil [17] besser [18] schön

Das gfalt dir für alle vych,
wenn der mensch ufopffert sich.
und sy bsitzind ewigklich.
Das ist das heilig himmelrych.

Zur Entstehungsgeschichte des Kappelerliedes lesen wir bei Bullinger[1]:

Zwingli märckt in disem krieg grosse gefaar, dann es wurdent gebrucht geschwinde prattiken und böse gesůch . . . Dorumm in sömlicher sorg und angst macht er nachvolgend liedli:

Herr, nun heb den wagen selb
schelb[2] wirt sunst all unser farth,
das brächt lust der widerparth,
die dich veracht so frävenlich.
Gott, erhöch den namen din,
in der straff der bösen böck,
dine schaff widerrumm erweck,
die dich lieb habend inniklich.
Hilff, das alle bitterkeidt,
scheidt in ferr[3], und alte trüw
widerkeer und werde nüw,
das wir eewig lob singend dir.

Von diesem Lied Zwinglis aus dem Jahre 1529 ist zwar das Autograph ebenfalls verloren. Doch enthält die Originalhandschrift der *Sabbata* von Johannes Kessler in der Vadiana (Stadtbibliothek) St. Gallen die wohl älteste Abschrift von Melodie und Text (s. Abb. 1). Das sogenannte Iselinsche Tenorheft (Basler Manuskript) bringt ebenfalls zwei frühe Abschriften des Kappelerliedes, die nur geringfügige Abweichungen von der Handschrift Kesslers aufweisen. Zwei vierstimmige Sätze vom Kappelerlied, die mit großer Wahrscheinlichkeit von Zwingli selber stammen, sind in einem Zürcher Notenmanuskript zu finden[4]. Dabei handelt es sich um eine Orgeltabulatur, und zwar um eine Übertragung verschiedener Vokal- und Instrumentalsätze auf ein Tasteninstrument. Mitten in den ungefähr fünfzig deutschen und französischen Liedern, meist weltlichen Inhalts, welche fast alle untextiert und nur mit den Anfangsworten als Überschrift versehen sind, finden sich zwei Sätze zu Zwinglis Kappelerlied (s. Abb. 2). Nach dem Brauch der Zeit ist die Melodie im Tenor zu finden. Beide Sätze sind mit großer Wahrscheinlichkeit mit den Sätzen identisch, die Bullinger Zwingli zuschreibt[5]: *Und wie er die modos oder das gesang des sines ersten liedts, das er hievor im 1519. jar machet uff die pestelentz, also macht und componieret er ouch dises liedli*[6] *mitt vier stimmen. Diese lied wurdend hernach wyt und breit ouch an den fürsten höffen und in stetten von musicis gesungen und geblaasen.* Eine An-

---

[1] BULLINGER, *Reformationsgeschichte* II/309. [2] unnütz [3] Ferne

[4] Siehe E. BERNOULLI, *Zwinglis Kappelerlied,* Zwingliana Bd. III. Das Notenmanuskript ist einem medizinischen Straßburger Druck 1532 der Zentralbibliothek Zürich beigeheftet: *Spiegel der artzney, vor zeyten zů nutz und trost den leyen gemacht durch Laurentium Friesen . . . durch M. Othonem Brunfelss widerumb gebessert . . . Strassburg* 1532.

[5] BULLINGER, *Reformationsgeschichte* II/182.

[6] Kappelerlied

lehnung an die Horaz-Oden, wie sie Celtes in Wien pflegte, ist nicht zu verkennen[1]. Auch dieses Lied war, wie die beiden vorigen, nicht für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt; trotzdem fanden sie bald Aufnahme in schweizerischen und deutschen Kirchengesangbüchern und erfreuten sich großer Beliebtheit. Auch in Durich Chiampells ladinischem Gesangbuch von 1562 ist das Kappelerlied in romanischer Sprache enthalten. Aber auch im Schuldrama, welches nach dem Vorbild der antiken Tragödie erneut den Chor als Gliederung der Handlung einzusetzen begann, tauchte die Melodie des Kappelerliedes auf, so etwa in Peter Hasenfratzens (Dasypodius) lateinischem Stück *Philargyrus*, welches 1530 in Frauenfeld verfaßt worden war[2].

III. Zwingli und der Kirchengesang

Warum hat denn dieser begabte Musiker Zwingli nicht auch die Musik in den Dienst der Evangeliumsverkündigung gestellt? Warum kam es denn in der Zürcher Kirche nicht auch zum gottesdienstlichen Singen wie in Wittenberg und Straßburg, wie in Basel und St. Gallen? Diese Frage ist darum schwer zu beantworten, weil Zwingli sich selber dazu nirgends geäußert hat.

Es ist durchaus denkbar, daß der Reformator Musik und Gottesdienst grundsätzlich säuberlich getrennt sehen wollte[3]. Oskar Söhngen[4] führt hiefür eine Reihe von theologischen und künstlerischen Motiven an. Ob aber bei einem Mann, dessen Lebenswerk alles andere als abgeschlossen war und der nach erst zwölfjähriger reformatorischer Tätigkeit durch seinen Tod in der Schlacht bei Kappel plötzlich abberufen wurde, von einer festen, grundsätzlichen Stellung gesprochen werden darf, ist sehr fraglich. Bei genauem Zusehen besitzen die Äußerungen Zwinglis ein deutlich wahrnehmbares Gefälle im Sinn einer Zuneigung zum Gemeindegesang. Es ist deshalb sehr wahrscheinlich, daß Zwingli, wenn er länger gelebt hätte, auch zum evangelischen Gemeindegesang vorgedrungen wäre[5].

Unverkennbar zeigt das Schrifttum des Kampfjahres 1523 die Ablehnung des priesterlichen Chorgesanges[6]. Für Zwingli war die Musik – ähnlich wie das

---

[1] Siehe Ch. Garside, *The Literary Evidence for Zwingli's Musicianship*, a. a. O., S. 61 ff.

[2] A. Geering, *Vokalmusik*, S. 48.

[3] Siehe K. v. Fischer, *Geistliche und weltliche Musik*, Antrittsrede an der Universität Zürich, Reformatio 1958, Nr. 11/12.

[4] *Theologische Grundlagen der Kirchenmusik*, Kassel 1958, Separatdruck aus dem Handbuch *Leiturgia*.

[5] So auch I. Lohr, *Lieder für den Gottesdienst bei Luther, Zwingli und Calvin*, Musik und Gottesdienst, 1949, S. 72.

[6] Schlußreden zur ersten Zürcher Disputation vom 29. Jan. 1523, Artikel 44–46; *Usslegen und gründ der schlussreden vom* 14. Juli 1523; *De canone missae epicheiresis* vom 29. Aug. 1523; *De canone missae libelli apologia* vom 9. Okt. 1523, und die Akten der zweiten Zürcher Disputation, 26.–28. Okt. 1523.

Bild – etwas, das die Sinnen anspricht und lustbetont ist. Seine Gottesdienstauffassung hatte einen spiritualistischen Einschlag. Die Reinheit der Andacht hätte durch die Musik beeinträchtigt werden können, besonders da die virtuose Kunst des spätmittelalterlichen Gottesdienstes in Zürich als verdienstliches Werk verstanden wurde. Der entartete priesterliche Chorgesang legte eine eindeutige Maßnahme nahe. Nicht mehr ein gehobenes Sprechen war dieser Gesang; Melismatik und Polyphonie, durchsetzt von Orgelspiel, standen im Vordergrund[1]. Gegen diesen Gesang hat Zwingli im Jahr der Zürcher Disputationen (1523) in scharfer Weise Stellung bezogen. In seiner Erläuterungsschrift zu den Schlußreden, *Usslegen und gründ der schlussreden*[2], bemerkt Zwingli zum 46. Artikel u. a.: *Item es hat ouch Amos* (5, 23) *das singen imm Alten Testament verworffen: Thů mir das gmürmel diner gsangen hinweg und das gsang diner lyren*[3] *wil ich nit. Wie wurd der pürisch*[4] *prophet zu unseren zythen thůn, wenn er so mengerley musick in den tempeln sähe und so mengerley mensuren der basdentzen*[5], *turdionen*[6] *und hopperdentzen*[7] *und ander proportzen*[8] *hörte, und dazwüschen die zarten korherren in ihren sydinen hemdlinen zum altar gen opfer gon? Warlich, er wurd aber*[9] *schryen, dass sin wort die gantz welt nit erlyden möcht.* Mit solcher Begründung wurde der Chorgesang abgeschafft und 1524 auch das Orgelspiel verboten. 1527 folgte der Abbruch der Instrumente[10].

Der Hauptgrund solch konsequenter Ablehnung war die Angst vor der *glyssneri*[11]. Um des Lohnes und der eigenen Ehre willen werde das Wort in unverständlicher und verhüllter Gestalt vorgetragen statt es in deutlicher Sprache frei herauszusagen, betont Zwingli immer wieder. Zum 45. Artikel führt er aus[12]: *Da hilfft ghein widerbefftzen*[13] *mit dem korgsang der psalmen, das der hundertest*

---

[1] L. Weisz, *Kirchengesang und Kirchenmusik im alten Zürich,* Schweiz. Musikzeitung 1933, berichtet vom Kantoren Felix Hemmerlin und seinem Schüler Nikolaus von Wyl, welche den Chorgesang in Zürich so sehr entwickelt hätten, daß 1448 das Urteil möglich war, es gebe in Oberdeutschland keine Kirche, in welcher sowohl bei Tag als zur Nachtzeit der Gottesdienst mit einer solchen Pracht und soviel Glanz gefeiert werde wie am Großmünster zu Zürich. Ähnliches wisse man auch von den Dominikanern, die in ihrem Kloster zu Predigern jeden Abend nach Vollendung der Komplet eine feierliche Prozession durchgeführt hätten, während welcher sie das *Salve Regina auf gar erbauliche Weise* gesungen hätten.

[2] CR, *Zwinglis Werke* II 352 [3] Leier [4] aus dem Bauerntum stammend

[5] Basse danse [6] Turdion, Nachtanz zur Basse danse [7] Hupfauf, rascher Nachtanz im Dreiertakt [8] Rasche Dreiertakte [9] abermals

[10] Bernhard Wyss berichtet: *Anno 1527 uf mentag des 9. tags decembris, das ist der letst monat, brach man die orglen zum Grossenmünster glatt ab* (*Chronik,* S. 86). Der letzte Organist (mindestens seit 1517) war Pelagius Kaltschmid gewesen, Kaplan des Altars der heiligen drei Könige in der Wasserkirche. Er wurde 1525 Weibel am neueingerichteten Obergericht. Bullinger schreibt (*Reformationsgeschichte* I/222) über diesen Abbruch: *Die orgelen in den kylchen sind nitt ein besonders allts werck, insonders in disen landen. Diewyl sy dann ouch nitt wol stimmend mit der apostolischen leer 1. Corinth 14 ward ze Zürych die orgelen in dem Grossenmünster des 9. decembris in disem 1527 abgebrochen. Dann man fürohin weder des gesangs noch orgelens in der kylchen wolt.*

[11] Heuchelei [12] CR, *Zwinglis Werke* II 349 [13] Dagegenbellen

nit verstat, ich gschwig der sengelnurren[1], *der nonnen, die durch die gantzen welt hin nit einen verss der psalmen, die sy mönend, verstond. Sott es aber nit gůt sin, sprechend sy, das man da vor allen menschen gottes lob singt? Antwurt: Zeyg mir an, daß es gůt sye, so wil ich dir glouben, es sye gůt. Gott ist allein gůt und ein einger bronn alles gůten. Ist nun das psalmen murmeln gůt, so můss es von got kommen. Das zeig mir an, wo got solch mönen, brögen*[2], *angesehen hab. Sich, so stast wie die katz vor dem kürsiner*[3]*; denn du findest das widerspil*[4], *das dich got in din kämerlin hat geheissen gon und da an eim heimlichen ort mit dinem himmelschen vatter reden, der werde dich wol sehen, hören und gewären. Wärest du andächtig, so wärist allein. Andacht wird durch die vile*[5] *gefelscht* . . . Gerade hierin liegt ein wesentlicher Zug von Zwinglis Gottesdienstkonzeption, der sich aber nicht psychologisch verstehen läßt[6]. Anknüpfend an das *Manuale Curatorum* seines Basler Lehrers Johann Ulrich Surgant und an die Katechumenenmesse, wie sie am Großmünster in Zürich bräuchlich gewesen war, setzte Zwingli einen sehr starken Akzent auf die Verkündigung und das Hören des Gotteswortes. Nach seiner Meinung kann solcher Verkündigung nur mit Schweigen und stillen Gebet in Andacht begegnet werden. Darum betonte er das „Singen im Herzen" aufs stärkste und empfand das Erheben der Stimme im Gesang geradezu als Störung. „Das Schweigen ist dem Zürcher Reformator lieb geworden . . . es ist das Verstummen vor den letzten Grenzen menschlicher Möglichkeiten"[7]. Nachdem das Wort während Jahrhunderten verdeckt und übertönt gewesen war, sollte es rein, ohne irgend ein Nebengeräusch, ergehen. Das herkömmliche Singen war für Zwingli ganz besonders im Blick auf Selbstruhm und Verdienststreben im gottesdienstlichen Raum nicht geeignet. Daß aber ein neues Singen zu einer brauchbaren Form hätte werden können, läßt sich aus seinem einzigartigen Abendmahlsformular von 1525 schließen. Dort wird in wechselweisem Sprechchor zwischen Männern und Frauen, tiefen und hohen Stimmen, das Wort vorgetragen, und wenn der Zürcher Rat nicht die Einführung dieser Liturgie vereitelt hätte, wäre gerade solch wechselweises rhythmisches Sprechen einem neuen, aus dem Wort entsprungenen Singen nahe gekommen.

Die von G. Weber[8] vertretene Ansicht, Zwingli habe sich seine Zurückhaltung dem Gemeindegesang gegenüber durch die Wiedertäufer diktieren lassen, ist nicht haltbar. Der frühere Schüler Zwinglis, Konrad Grebel, hat zwar in radikaler Weise den Gesang als verboten abgelehnt[9], doch haben sich Felix Manz,

---

[1] Singschwestern (verächtlich) [2] undeutliches Reden [3] Kürschner
[4] Gegenteil [5] große Zahl

[6] So etwa CHERBULIEZ, *Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte,* a. a. O., S. 177, und O. SÖHNGEN, *Theologische Grundlagen der Kirchenmusik,* a. a. O., S, 22.

[7] J. SCHWEIZER, *Reformierte Abendmahlsgestaltung in der Schau Zwinglis,* Basel 1954, S. 58.

[8] *Huldrych Zwingli, seine Stellung zur Musik und seine Lieder,* Zürich 1884, S. 32 ff.

[9] Siehe F. BLANKE, *Brüder in Christo, die Geschichte der ältesten Täufergemeinde,* Zürich 1955, S. 7 ff. Charakteristisch ist GREBELS Brief vom 5. Sept. 1524 an den deutschen Täufertheologen THOMAS MÜNZER, der neue deutsche Kirchenlieder in

Ludwig Hetzer, Jörg Blaurock und andere Wiedertäufer[1] als liedfreundlich gezeigt und sind selber schöpferisch hervorgetreten[2]. Überdies ist nicht denkbar, daß Zwingli aus solchen Rücksichten das Singen zurückgehalten hätte.

Es ist von Schweizer wohl zu Recht darauf hingewiesen worden, daß Zwingli nicht in derselben Weise mit der Volksmusik in Verbindung gestanden habe wie Luther und daß seine Musikausübung eine aristokratische Gesellschaftskunst des hochstehenden Bürgertums gewesen sei. Trotzdem ist nicht anzunehmen, daß die Möglichkeit eines Gemeindegesanges wie er ab 1524 da und dort kräftig aufzubrechen begann, verborgen geblieben wäre. Tatsächlich scheint Zwingli für diese Möglichkeit gottesdienstlichen Singens nach 1523 offener geworden zu sein, kam aber bei der Fülle seiner Aufgaben nicht dazu, die nicht einfache Einführung eines schlichten einstimmigen Singens in die Hand zu nehmen. Zur Stützung dieser Annahmen seien folgende Zeugnisse angeführt:

1. Zwinglis Brief an Franz Lambert und die anderen Brüder in Straßburg vom 16. Dez. 1524[3]. Daraus geht deutlich hervor, daß Zwingli und seine Mitarbeiter sich über den Anfang des deutschen Psalmengesanges in Straßburg gefreut haben. Dieses Wort ist bei Zwinglis unbestechlicher Art nicht nur aus konventioneller Freundlichkeit heraus geschrieben.

2. Eine Notiz Wilhelms von Zell aus Mindelheim bei Memmingen[4]. Vom Juni 1525 bis Juli 1526 war dieser in Zürich Zwingli zu Füßen gesessen und gibt in seinen Aufzeichnungen aus den Vorlesungen und Predigten Zwinglis über den Psalter folgendes Wort wieder: *Ob Lobgsang offenlich in Verstand aller Mänschen gesungen wurde am Suntag, ist gůt und ze loben.*

3. Das Begleitwort zur neuen Abendmahlsordnung von 1525[5]. Zwingli schreibt dort: *Indem wir aber ander kilchen mee ceremonien – als vilicht*[6] *inen fůglich und zů*

Gebrauch genommen hatte: . . . *mag nit gůt sin, wann wir finden in dem Nüwen Testament kein ler von singen, kein bispil . . . Paulus gar heiter dass Gesang verbütt im 5. zun Ephesieren (5, 19) und im 3. zun Colosseren (3, 16). Was wir nit gelert werdend mit claren sprüchen und bispilen, sol unss alss wol verbotten sin als stünd ess geschriüben: Das tů nit, sing nit!* (L. v. Muralt u. W. Schmid, *Quellen zur Geschichte der Täufer in der Schweiz,* Zürich 1952, S. 14).

[1] Bernhard Wyss berichtet in seiner Chronik (S. 148) von einem Täufer Konrad Winkler, von Maur am Greifensee, der am 20. Jan. 1530 ertränkt wurde: *Der sprang uf und schlug die hend zesamen als ob er sich sins todts frewti. Und glich als man in hinabstossen wolt, sang er mit hälli stimm einen tütschen vers oder zwen us einem psalmen.*

[2] Siehe Th. Odinga, *Das deutsche Kirchenlied der Schweiz im Reformationszeitalter,* Frauenfeld 1889, S. 83.

[3] CR, *Zwinglis Werke* VIII/Nr. 355. *Quae de cantionibus Germanicis ac psalmis scribitis, fratribus omnibus placent.*

[4] O. Farner, *Eine neuentdeckte Äußerung Zwinglis über den Gemeindegesang,* Jahrbuch f. Liturgik u. Hymnologie III, 1957, S. 130.

[5] *Aktion oder bruch des nachtmals, gedechtnus oder dancksagung Christi, wie sy uff osteren zu Zürich angehept wird im jar, als man zalt MDXXV,* CR *Zwinglis Werke* IV, S. 14.

[6] Vorsichtig wird hier das Wort *vilicht* eingeschoben, weil Zwingli hier kein abgeschlossenes Urteil hat, für das er sich kämpfend einsetzen möchte.

andacht fürderlich – als da sind gesang und anders, gar nit verworffen haben wellend; dann wir hoffend, alle wächter[1] *an allen orten sygind dem herren ze buwen und vil volcks ze gewinnen all wäg geflissen.*

4. Zwei Briefe Ökolampads an Zwingli aus dem Jahre 1526[2]. Beide Briefe berichten von der spontanen Aufnahme des Gemeindegesangs in Basel gegen den Willen des Rates. Obgleich neue Schwierigkeiten für die evangelische Sache zu befürchten waren, hatte Zwingli nicht die innere Vollmacht, gegen diesen Gemeindegesang aufzutreten[3]. Ähnliches ist auch von Johannes Kessler und Dominik Zyli zu sagen, die 1527 und 1529 in St. Gallen dem Gesang zum Durchbruch verhalfen[4].

5. Der Klagebrief Lienhard Biberlis gegen Heinrich Lüthi vom 10. Sept. 1527[5]. Aus diesem lateinischen Brief geht hervor, daß auf Grund eines Ratsbeschlusses in Winterthur (auf der Zürcherischen Landschaft) Psalmen gesungen wurden, und zwar solche, die im Volk bereits ziemlich bekannt waren. Biberli bezeichnet Heinrich Lüthi, einen früheren Mitarbeiter und Freund Zwinglis auf der Leutpriesterei in Zürich, als Urheber dieser Einrichtung und beklagt sich darüber, daß niemand unter den Geistlichen sich dagegen gewehrt hätte. Neben seiner übrigen Arbeitslast habe man nun ihm auch noch aufgebürdet, jeden Tag eine Stunde dem Gesang zu widmen. Nach seiner Meinung trage aber dieser zur Lehre Christi nur sehr wenig oder gar nichts bei. Doch werde Zwingli am besten wissen, ob solches Singen zu begrüßen oder abzulehnen sei. Sei es abzulehnen, so möchte er doch ein Wort sagen, wenn die Winterthurer Pfarrer ihn aufsuchen sollten; er bitte aber, vom Brief nichts merken zu lassen. Eine Reaktion Zwinglis auf diesen Brief ist nicht bekannt. Ob aber die erwähnte Pflege des Psalmengesanges überhaupt möglich gewesen wäre, wenn ihn der Zürcher Antistes nicht gut geheißen hätte, ist sehr fraglich.

6. Raphael Egli in seinem *Bericht vom kirchengsang, 1596*[6]. Egli scheint den

---

[1] Prediger

[2] CR, *Zwinglis Werke* VIII/Nr. 466 u. 516. 9. Apr. 1526: *His diebus pascalibus plebs cecinerat psalmos, sed prohibita a magistratu.* 12. Aug. 1526: *Hodie et in die Laurentii psalmodiae Germanicae in templo meo a plebe cantatae sunt. Frustra prohibuit senatus.*

[3] Zwar wurde nach dem Tode Zwinglis die Legende verbreitet, der Reformator sei eines Tages auf dem Basler Rathaus vorstellig geworden, um vom Rat das Verbot des Gesanges zu erwirken. Sein Begehren habe er aber singend vorgebracht. Dabei sei den Ratsherren fraglich geworden, ob Zwingli noch bei klarem Verstand sei, wobei dieser den Rat als überführt erklärt habe; denn Gott die Anliegen der Gemeinde singend vorzutragen, sei ebenso widersinnig. Vgl. S. Kuemmerle, *Encykl. d. evangel. Kirchenmusik,* Bd. IV, Gütersloh 1895, S. 635.

[4] Siehe Geering, *Vokalmusik,* a. a. O., S. 39.

[5] Staatsarchiv Zürich E II 339, Bl. 162; veröffentl. und übersetzt bei H. Walser, *Geschichten der Laurenzen- oder Stadtkirche Winterthur,* Neujahrsbl. d. Stadtbibl. Winterthur 1945, S. 48.

[6] H. Reimann, *Die Einführung des Kirchengesanges in der Zürcher Kirche nach der Reformation,* Zürich 1959. In dieser Arbeit sind auch die Hindernisse dargestellt, die

Sachverhalt noch aus direkter Überlieferung zu kennen, wenn er dartut: *Nun was die Reformation belanget, hatts gsang nitt ehe können yngfůrt werden bis das fundament vor glegt und verstanden worden. So handt die psalmen in tütscher sprach vor*[1] *gstellt und ussgsetzt můssen werden, eh man sie hatt mögen singen. Darumb das gsang mitt der Reformation nitt grad mögen yngfůrt werden.* Tatsächlich waren die sprachlichen Schwierigkeiten viel größer als man annehmen möchte. Noch im 17. Jahrhundert mußten darum dem Lobwasserschen Psalter kleine Verzeichnisse der schwer zu verstehenden Worte beigedruckt werden.

Es ist falsch, wenn man Zwingli eine feststehende, grundsätzliche Stellungnahme zuschreibt. In den Jahren 1519 bis 1531 befand sich der Reformator in voller Entwicklung. Zwingli hatte keine Zeit, eine „Lehre vom Singen im Gottesdienst" zu formulieren, sondern befand sich in dieser Frage ganz und gar unterwegs. Daß er für seine reiche Musikpflege keine Verbindungslinie zum Gottesdienst sehen konnte und mit dem Chorgesang der Messe gründlich aufräumen mußte, heißt noch nicht, daß Zwingli damit ein für alle Mal das Singen aus dem gottesdienstlichen Raum verbannt haben wollte. Allerdings ist es bedauerlich – und nicht zuletzt im Blick auf die dadurch in der Zürcher Kirche entstandene Unsicherheit wegen des Fehlens des Gesanges –, daß Zwingli seine fleißige musikalische Arbeit und sein solides Können nicht auch in den Dienst seines Rufes zurück zur Heiligen Schrift –, und das heißt: zurück zu Gott, gestellt hat. Hier hätte es deutlich werden dürfen, daß die besten menschlichen Kräfte und Künste in hohem Maße geeignet sind, in den Dienst des „Soli deo gloria" gestellt zu werden.

---

sich der Einführung des Gemeindegesanges nach dem Tode ZWINGLIS entgegengestellt haben.

[1] zuvor.

Das Tanzbüchlein des Johann Friedrich Dreyßer

von

PAUL NETTL

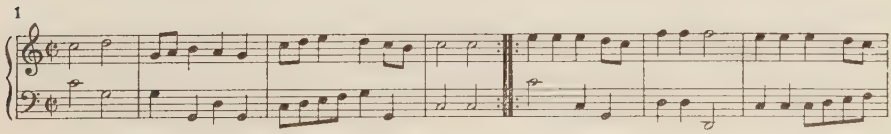
Die Bayerische Staatsbibliothek besitzt unter der Signatur Mus. Ms. 1571 eine handschriftliche Sammlung von Tänzen, die den Titel „Dantz Büchlein" führt. Als Komponist oder Sammler zeichnet „Johann Friedrich Dreyßer Mus. 1720". Auf einer anderen Seite des Manuskripts liest man Mus. Mss. 1578 und den Namen Dreißer in lateinischen Buchstaben. Das Manuskript ist in der Literatur nicht unbekannt. In H. Kretzschmars *Geschichte des Neuen deutschen Liedes* (Leipzig 1911) ist es als „J. F. Dreißers Dantz-Büchlein von 1710" (!) erwähnt und als Besitzer Prof. Dr. A. Sandberger, München, bezeichnet. In H. Aberts Mozartbiographie ist es zweimal erwähnt, und schließlich hat Raimund Zoder in seinem Artikel *Judentänze* (Jb. f. Volksliedforschung II, Berlin 1930) auf die Handschrift Bezug genommen. Dr. Hans Halm von der Bayerischen Staatsbibliothek, dem ich für seine Mitteilung zu Dank verpflichtet bin, erwähnt in einem Brief vom 17. 4. 1959 an den Verfasser, „daß über eine weitere Behandlung der in unserer Handschrift Mus. Ms. 1571 enthaltenen Tänze über die Raimund Zoders hinaus" nichts bekannt sei. Manche der Tanzbezeichnungen des Büchleins seien schwer lesbar, weshalb auch bei der Staatsbibliothek noch niemand versucht habe, die Namen zu deuten. Ebensowenig sei über den Verfasser der Handschrift bekannt und man werde darüber auch in Zukunft wahrscheinlich nichts Näheres erfahren können. Die Handschrift sei nicht alter Besitz der Bibliothek, sondern vermutlich in den sechziger oder siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts durch Julius Josef Meier angekauft worden. Da das Erwerbungsbuch seit dem Krieg nicht wieder aufgetaucht ist, könne auch nicht gesagt werden, ob die Handschrift aus Privatbesitz oder aus dem Handel kommt. Sie ist nach Dr. Halm als Notenbüchlein von einem Tanzmeister oder von einem herumziehenden Geiger zum Aufspielen angelegt. Die Orthographie weist auf süddeutsch-österreichische Herkunft, wie auch die Verballhornung der Schreibung von Fremdwörtern. Unter der Jahreszahl des ersten Blattes finden sich Worte, die z. T. durch den Gebrauch völlig abgerieben, daher unleserlich sind. Das Buch diente auch als Rechenbuch. Sowohl auf der Rückseite des ersten Blattes, wie auf zwei weiteren folgenden, die zu Dreiviertel herausgerissen sind,

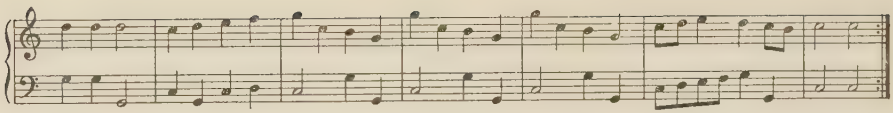
finden sich Rechenexempel in Tinte und Bleistift. Trotz oder vielleicht wegen der obskuren Herkunft des Manuskripts und ihres Autors ist eine Beschäftigung mit dieser Sammlung nicht uninteressant, da sie den Tanz um 1700 in Bayern und Österreich beleuchtet. Im allgemeinen sind die Tänze für eine Violin- und Baßstimme notiert, manche haben jedoch keinen Baß. Die ersten Tänze sind von 1–4 numeriert, worauf eine neue Numerierung von 1–51, von hier aus eine weitere von 1–67 erfolgt und weiter jedesmal zwei Serien von 1-24 erscheinen. Insgesamt enthält das Büchlein 170 Tänze.

Der Inhalt dieses Manuskripts steht im Gegensatz zu jenen barocken ausländischen Tänzen, die Aufnahme in die Suite fanden. Der Schreiber, der Tanzmeister und Geiger war, hat hier volkstümliche Tänze niedergeschrieben, also Tänze in Ketten oder Reihen, wie man sie seit Jahrhunderten spielte. Bekanntlich sind schon die „Stantipes", „Ductiae" und ähnliche Tänze des 13. und 14. Jahrhunderts Kettentänze, deren einzelne Sätze von Johannes de Grocheo als „Puncti" bezeichnet werden. Ähnliche Ketten sind die Basses Danses, die Branles, wie sie etwa Arbeau beschreibt, ferner die freien, nach Gattungen zusammengestellten Tänze um 1600, die Reihen von Einzeltänzen (z. B. Menuette) innerhalb der Suite, die Ketten der Menuette, Deutschen und Walzer und schließlich eben jene Zusammenstellung von Einzeltänzen im niederen Volk, die aber auch gelegentlich auch von der höheren Gesellschaft getanzt wurden. Der Biograph von Kaiser Leopold I., Chr. H. Rink, spricht von „teutschen Führungen", die der Kaiser bevorzugt habe. In einem Brief der Erzherzogin Maria Magdalena, der Braut des Großherzogs von Florenz, an ihren Bruder Ferdinand, werden Tanzbelustigungen geschildert, die sich zwischen Lichtmeß und Aschermittwoch des Jahres 1608 am Grazer Hof abspielten. Dort wird eine Maschera erwähnt, bei der viermal „Welsch getanzt wurde ohne die Intrata", ferner ein spanischer schneller, eine Galliarda und ein Tortilion mit 4 Personen. Die Intrada wurde von 6 Personen mit Windlichtern getanzt. Ferner gab es einen Canario und eine von 6 Personen getanzte „Galleria di Amor". Es handelt sich wohl um denselben Tanz, den Cesare Negri in seinen *Nuove Inventioni di Balli* (1604, S. 189) beschreibt und der außerdem auch einen Canario enthält. Bei Negri wird die Galleria d'Amore nur von zwei Personen getanzt, und Caroso bemerkt: „La prima parte si fa tre volte la gagliarda, due volte, e poi il canario si fa sin' al fin del ballo".

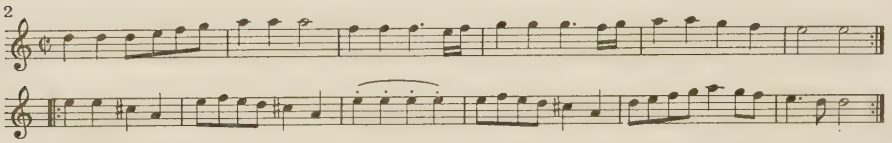
Unsere Tanzhandschrift enthält eine Anzahl von volkstümlichen Melodien, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch anderweitig erscheinen. Dies ist der Fall bei dem Tanz II, 2 (S. 4 der Handschrift), den ich hier wiedergebe:

1



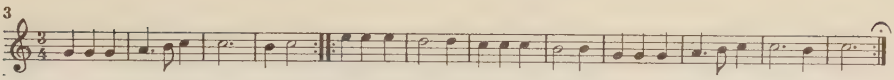


Der Tanz hat den Namen „Sesgen“ und ist eine Konkordanz zu Alessandro Pogliettis „Aria Allemagna con alcuni Variazioni sopra l'Età della Maestà Vostra“ aus seiner berühmten Rossignol-Suite. Da Poglietti bei der Belagerung Wiens durch die Türken 1683 das Leben verlor, das Werk jedoch um 1677 entstanden ist, war dieser Tanz, als ihn Dreyßer niederschrieb, vermutlich mehr als 30 Jahre bekannt. Die gleiche Weise erscheint als III, 11 (S. 30) und in etwas veränderter Fassung als III, 64 (S. 48; Beisp. 2). Der Name „Sesgen“ ist kaum



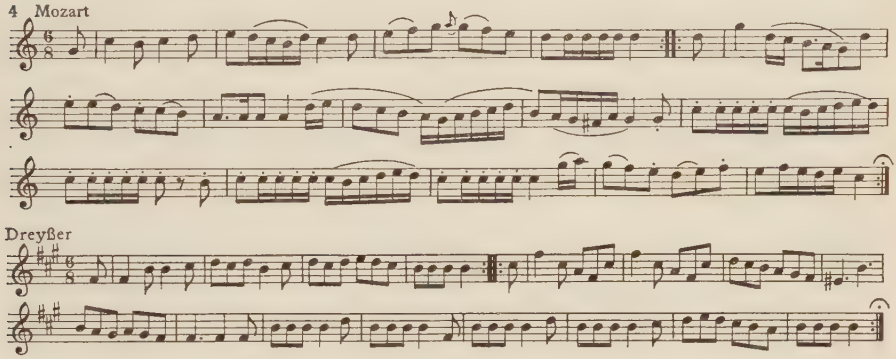
eindeutig zu definieren. Wahrscheinlich ist das Wort eine Dialektfassung von „Sechser“. Es handelt sich um einen Kontertanz mit Ausführung von 6 Personen. Das Wort „Sesgen“ wird bereits in Tauberts *Rechtschaffenem Tanzmeister* (Leipzig 1717, S. 52) erwähnt, gemeinsam mit den Contres: „Ingleichen die Engelländischen Sesjen und Contre-Täntze, als deren Figuren entweder aus einer Rundung, oder auch, und zwar bey den meisten, aus zwey langen Reihen bestehen“. Während Taubert von Sesgen und Kontertänzen spricht, erwähnt Christian Gottlieb Hänsel in seiner *Allerneusten Anweisung zur Äußerlichen Moral* (Leipzig 1755) die englischen „Sesjen oder Kontertänze“, die er also einander gleichsetzt. Wie weit die alten Sesjen mir dem noch heute bestehenden bayerischen oder steyerischen Sechser verwandt sind, ist schwer zu sagen. Nach Fr. M. Böhme ist der Sechser-, Achter- und Zwölfer-Tanz eine in Oberbayern getanzte Quadrille, deren Hauptteile im Menuettschritt getanzt und oft über 20 verschiedene Touren umfasste. Im 2. Teil wurden diese Touren mit Ländlerschritten rasch wiederholt, und zuletzt wurde die Tänzerin von den Burschen der Reihe auf verschlungenen Händen getragen, „Engeltragen“ genannt. Bezeichnenderweise bemerkt Böhme, daß die eigentlichen Virtuosen dieses Tanzes ausgestorben seien und daß nur selten noch (im Jahre 1860) ein ehrsamer alter Bauer von den Spielleuten vergeblich diesen vergessenen, altfeierlichen Tanz begehre, „dessen zierliche Windungen unser ungeduldiges Geschlecht nicht mehr erlernt“. Richard Wolfram (*Die Volkstänze in Österreich,* Salzburg 1951) kennt ebenfalls den Sechser-Tanz als einen älteren, pantomimischen Tanz, der anderweitig unter dem Namen Radbohrer, Mühlrad oder Müller-Tanz vorkommt, wobei 8 Burschen, manchmal auch 3 oder 4 Paare einander im Kreise fassen. Wie dieser Tanz z. Z. Dreysers getanzt wurde, läßt sich kaum vermuten.

3



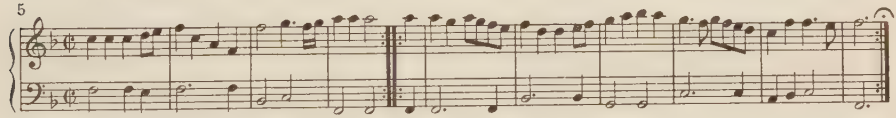
Tanz II, 19 (S. 13) ist eine Tanzmelodie auf die bereits Abert (W. A. *Mozart*, Bd. II, S. 546) hingewiesen hat (Beisp. 3). Es handelt sich um jene Stelle im zweiten Finale des *Don Giovanni*, da der Held die sich in Liebe verzehrende Elvira verspottet. Offenbar ist Mozart hier der alte Gassenhauer eingefallen, der übrigens eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Zitat aus G. Sartis *Fra due litiganti* hat. Man darf daher annehmen, daß diese Melodie noch zur Zeit Mozarts bekannt war. Abert hat übrigens (a.a.O. I, 34, und in *Leopold Mozarts Notenbuch*, Leipzig 1922, S. VIII) auf unser Tanzbüchlein hingewiesen. Die Melodie des auf S. 11 seiner Ausgabe des Notenbuchs abgedruckten Jägerlieds identifiziert er mit einem der Tänze aus dem Tanzbüchlein. Es handelt sich um III, 20, mit dem Titel „Jäger birsch“:

4 Mozart



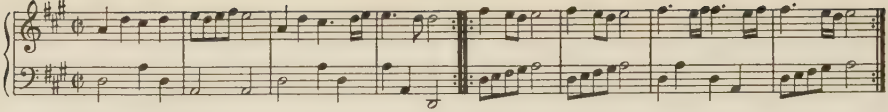
Eine der bekanntesten Melodien des 17. Jahrhunderts, die sich bis in unsere Tage gehalten hat, ist IV, 6 (S. 52; Beisp. 5). Sie erscheint bereits im Fitz-

5



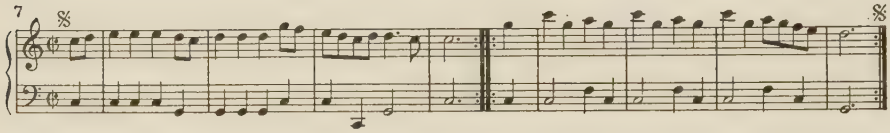
william Virginal Book II, S. 161 der Neuausgabe, unter dem Titel „The New Sa-Hoo“ in einer Bearbeitung von Giles Farnaby, aber auch in Samuel Scheidts *Tabulatura Nova* unter dem Titel „Est ce Mars“, in Nicola Bleyers *English Mars* etwa um 1620, und sie taucht schließlich als deutsches Studentenlied (1719) in der Handschrift *Musikalische Rüstkammer* auf mit dem Text: „Lustig seid ihr lieben Brüder, / Heute schmausen wir“. Ein schönes Beispiel dafür, wie englische Volksmusik auf dem Umweg über die deutschen Organisten und Kapellmeister ins deutsche Volkslied Eingang fand. In der *Rüstkammer* findet sich auch das Lied „Lieber tot, als unvergnügt“, das in der Dreyßer-Handschrift den unverständlichen Namen „Doneds Sesgen“ (?) führt:

6



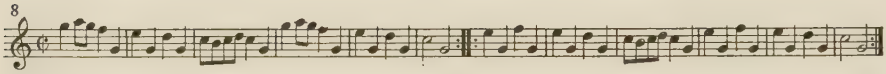
Es sollte uns nicht überraschen, wenn das Büchlein auch Melodien bringt, die sich in J. S. Bachs *Bauern-Kantate* finden, so die Melodie II, 42 (S. 22), die in Nr. 2, der Arie: „Mer haan een neue Oberkeet", erscheint (Beisp. 7). Ebenso-

7



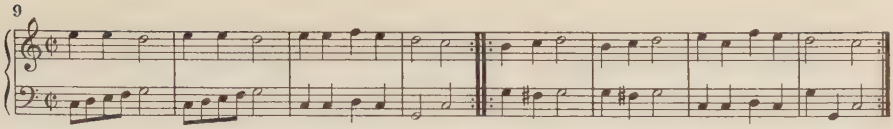
wenig dürfte man überrascht sein, jodelartige Tänze süddeutscher Herkunft anzutreffen, die in den volkstümlichen Balletten Joh. Heinrich Schmelzers (gest. 1680) vorkommen. So ist II, 36 (S. 20; Beisp. 8) eine Melodie, die nur wenig

8



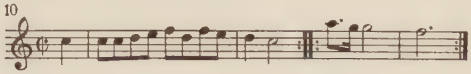
verschieden ist von der „Gavotta Styriaca", die der Schreiber dieser Zeilen in Bd. 56 der *Österreichischen Denkmäler* herausgab. Auffallend ist, daß diese Melodie bei Dreyßer als „Husaar" bezeichnet wird, und daß der darauffolgende Tanz Nr. 37, gleichfalls mit Dreiklangs-Melodik, dieselbe Bezeichnung „Husaar" führt. Ferner erscheinen zwei Husarentänze unter II, 25 und 26 (S. 45), der eine im $^3/_4$-Takt, der andere als C notiert. Der zweite dieser Tänze ist melodisch verwandt mit dem „Doctor Eisenbart" (Nr. 681 bei F. M. Böhmes *Volkstümliche Lieder der Deutschen*), der auch in das tschechische Volkslied Eingang fand („Nepudu domu"). Etwas überraschter ist man, daß der „Prins georg" (II, 49, S. 24) erst hundert Jahre später in Albert Methfessels *Allgemeinem Lieder- und Commersbuch* (Rudolstadt 1818) als das berühmte „Crambambuli"-Lied gedruckt erscheint. Die Melodie war aber längst volkstümlich, denn die Weise begegnet bereits 1745 in dem Lobgedicht „Der Krambambulist" von Koromandel (vgl. M. Friedländer, *Das deutsche Lied im 18. Jh.*, Bd. II, S. 319). Wie Friedländer überzeugend nachweist, ist dieses Lied eine Zusammenstückelung verschiedenster umlaufender Phrasen; immerhin scheint die Dreyßersche Melodie die bisher älteste bekannte Melodie zu sein. Doch hat sie auch eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Weihnachtslied „Als ich bei meinen Schafen wacht" (Nr. 527 von Böhmes *Altdeutschem Liederbuch*), das auf dem ab- und aufsteigenden Tetrachord beruht. Man wird überhaupt sehr viel Phrasen und Melodiefragmente finden, die sich im Kinderlied erhalten haben und die auch ins tschechische Volkslied übergegangen sind, wie II, 48 (S. 24):

9



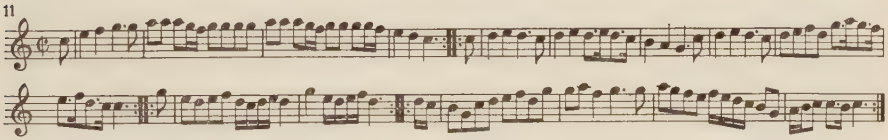
Von den Tänzen der Handschrift möchte ich noch jene erwähnen, die bestimmte Namen oder Bezeichnungen haben: II, 3 (S. 4) lese ich als „hanndans“ (Hahnentanz), II, 24 (S. 45) ist ein „Capucinerdans“. Je zwei Takte werden 4 mal wiederholt (Beisp. 10) . Nach Wolfram ist er in Gossensaß, Tirol, bekannt.

10



Die Beschreibung paßt genau zu der Melodie. Man tut „wie frommer, wie besser“, verbeugt sich mit dem Kopf gegen die Erde, breitet die Hände aus, während die Musik langgezogene Töne spielt, um dann wieder in den raschen Rundtanz zu verfallen. Im Salzburger Flachgau holt beim Capucinerdans ein als Teufel Verkleideter aus dem Tanz der ‘patres’ mit den Mädchen Paar um Paar. Unsere Melodie paßt eher zu der Gossensasser Fassung. – Auffallend ist, daß II, 34 (S. 19), „Rigiadon“ genannt ist (Beisp. 11). Da J. Mattheson im *Neueröff-*

11



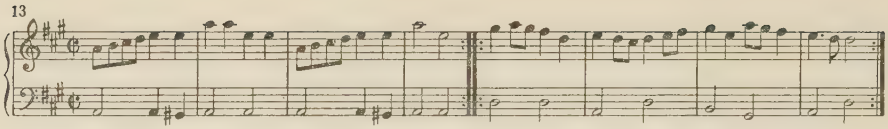
neten Orchestre (Kap. 4, § 42) von 3 bis 4 Reprisen spricht, „wovon die 3. gantz kurz und badine zu seyn pflegen“, so entspricht dieses volkstümliche Rigaudon den vorgeschriebenen Regeln.

III, 24 ist einer jener Tänze, dessen Bezeichnung schwer lesbar ist. Ich lese es als „Russen-Dantz“ (Beisp. 12). Nach Wolfram tanzte man den Russen-Tanz

12

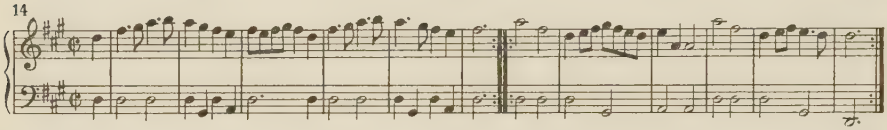
in Tamsweg, und er soll ein politischer Tanz gewesen sein aus der napoleonischen Zeit, der im Lungau in der Schützentracht allerhand Spuren hinterließ. 8 Tänzer in russischen Verkleidungen mit großen künstlichen Bärten führten diesen Tanz aus, der aus 7 Figuren besteht. Ist meine Lesung richtig, dann stammt er nicht aus der Napoleon-Zeit, sondern hängt vielleicht mit dem schwedisch-russischen Krieg Karls XII. zusammen. Vielleicht ist das Russische (?) in der ungewohnten Tonalität und den punktierten Vierteln erkennbar. – III, 33 (S. 37) ist ein „Tragonermarsch“:

13



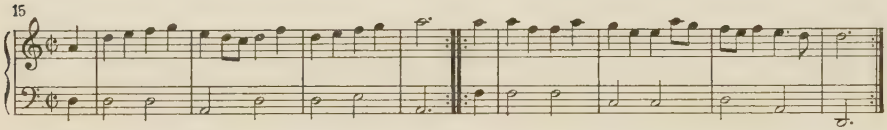
Den sechstaktigen „Mühlen-Dantz“ III, 35 (S. 38) zeigt das nächste Beispiel:

14



Nach Wolfram (S. 65) ist der Müller-Tanz identisch mit dem erwähnten „Radbohren“, dessen Figur ein drehendes Vierspeichenrad ist, das von 8 Männern getanzt wird. Man tanzte ihn oft in Bayern mit weißer Müllerschürze und Zipfelhaube, einen Mehlsack auf der Schulter, wobei stampfend und trappelnd das Mühlengeräusch nachgeahmt wurde. – Der folgende (III, 36) heißt „Englischer Tanz“:

15

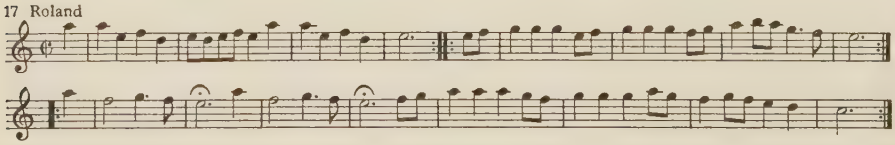


Sehr schwer lesbar ist auch III, 48 (S. 42); ich lese „Rutscher-Schmitt“ (Beisp. 16):

16

Böhme (I, S. 206) teilt den Text eines Rutschers mit, der textlich in Ähnlichkeit mit dem Großvatertanz und ebenfalls als Tanz und Nachtanz geformt ist. Im Zusammenhang mit ihm steht der „Hallische Stiefelknechts-Galopp-Walzer“ oder „Herr Schmidt“, der zwischen 1820–1830 getanzt worden sein soll. Ob diese Tänze mit unserem Tanz in Verbindung zu bringen sind, ist eine schwer zu beantwortende Frage. Was soll man aber mit III, 50 machen, das den sonderbaren Titel „Roland oder Finum grecum“ führt? Daß er mit der alten Roland-Melodie nichts zu tun hat, ist offensichtlich (Beisp. 17).

17 Roland

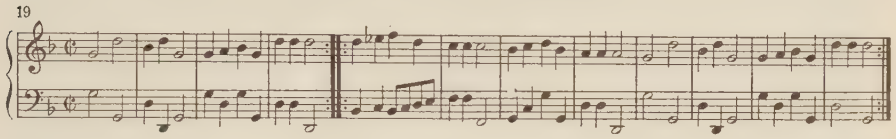


III, 51 (S. 43) ist ein „Schwabentanz“ (Beisp. 18). Nach Wolfram ist er ein alter Reigen, bei dem ein Paar singend umherzugehen beginnt.

18

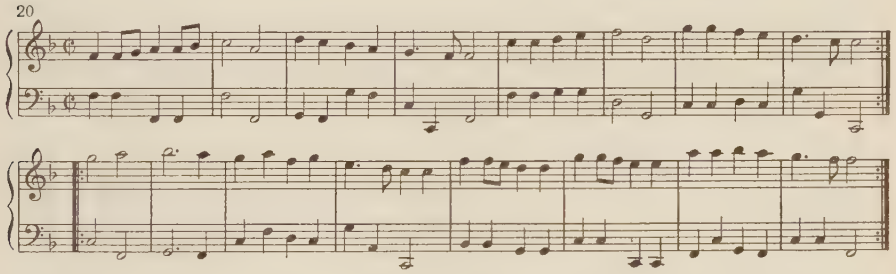
Dann winkt die Tänzerin, und ein neuer Tänzer schließt sich an, worauf der 2. Tanz im Dreiertakt folgt. Der langausgesponnene Tanz wird im $^3/_4$- und $^4/_4$-Takt getanzt, was mit unserem Beispiel im Widerspruch zu stehen scheint. Doch sollte man nicht vergessen, daß alle Tanzaufzeichnungen von so früher Zeit „en double emploi" zu verstehen sind und je nach Bedarf 2- oder 3-schlägig gespielt werden können. Auch ist es selbstverständlich, daß die Fiedler die kurze Melodie endlos wiederholen. Fast unleserlich ist III, 67 (S. 49). Die Überschrift könnte etwa „Schönster Rosen Lust" gedeutet werden (Beisp. 19).

19



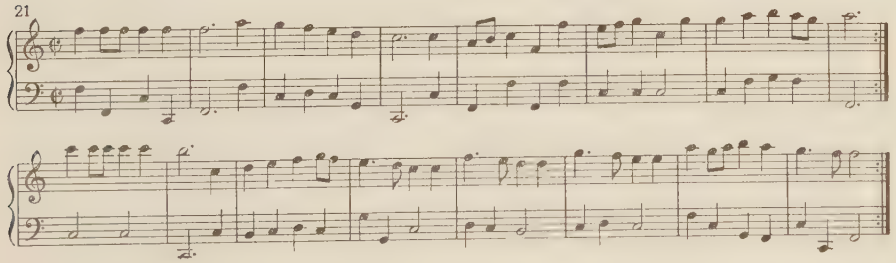
Die größte Schwierigkeit bereitet IV, 21 (S. 57), wo ich nur „Schala sid" lesen kann. Die Bedeutung ist mir völlig unklar. – Der folgende Tanz Nr. 22 heißt „Pistolet":

20



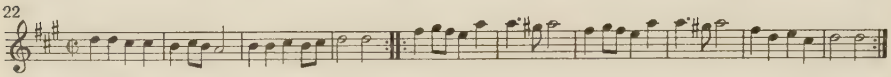
Nr. 23 dieser Gruppe (Beisp. 21) heißt „Englische Mühl" (La Glosche). Natürlich handelt es sich hierbei um einen englischen Kontertanz. Im Rahmen dieser Tänze wurden während des 18. und 19. Jahrhunderts Sterne, Mühlen und auch Uhren dargestellt. Burschen und Mädchen, oder beide, legen die Hände zusammen und drehen sich nach einem Mittepunkt offenbar in der Richtung des Uhrzeigers.

21



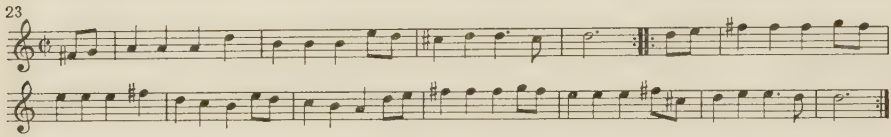
Eine Melodie, die sich auch im Liederbuch des Studenten Clodius und im Volkslied des späten 18. Jahrhunderts findet, ist III, 1 (S. 26, Beisp. 22) Dazu

22



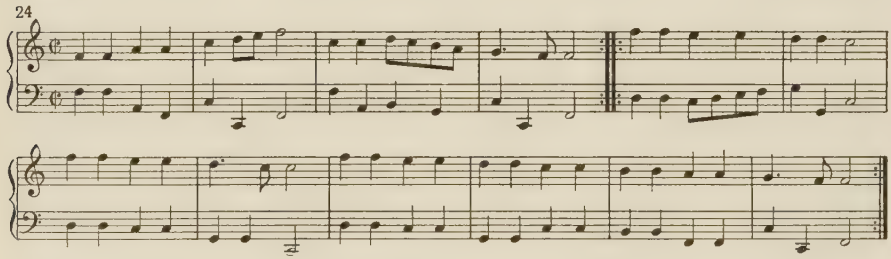
vergleiche man auch das bei Erk mitgeteilte Lied „Es kömmt ein Herr aus Ninive" (VjMw VII, S. 651). Auch das von Gluck verwendete Lied „Unser dummer Pöbel meint" aus *Pilger von Mekka,* über das Mozart seine Variationen (K.V. 455) schrieb, verwendet dasselbe Vokabular. – III, 49 (S. 43; Beisp. 23)

23



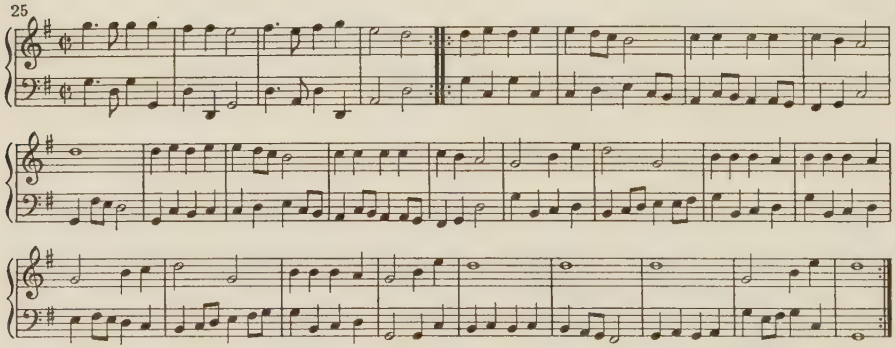
erinnert an das österreichische Volkslied „A Schüsserl und a Reindl", das Beethoven seinen Variationen op. 105 als „Air Autrichien" zu Grunde legte. – Auch Nr. 24 ist schwer leserlich. Ich lese „Ponemitige", was keinen Sinn ergibt (Beisp. 24).

24



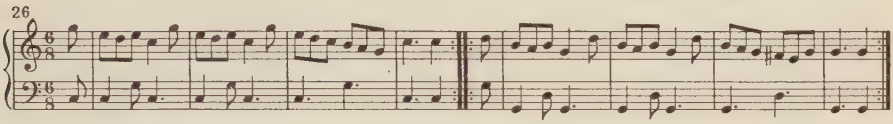
In Gruppe V fällt Nr. 2 auf, der „Teccoly Marsch" (Beisp. 25). Bei diesem Marsch handelt es sich offenbar um Emmerich Thökely, einen Fürsten in Ober-

25

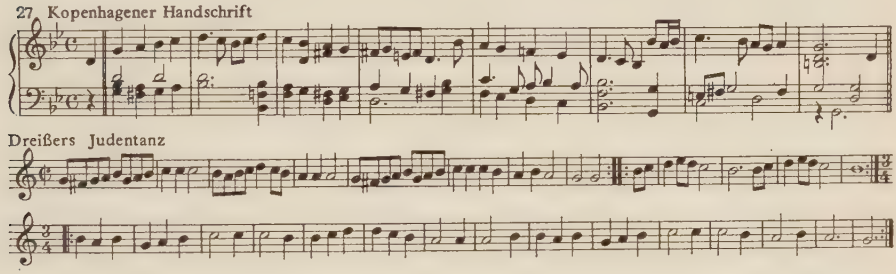


ungarn und ungarischen Rebellen, der sich auf die Seite Cara Mustaphas in dessen Krieg gegen Österreich stellte. Das Vorkommen der oben erwähnten Po-

gliettischen „Aria Allemagna“ könnte in irgendeinem Zusammenhang mit diesem ungarischen bzw. antiungarischen Marsch stehen. Was es für eine Bewandtnis mit ihm hat, ist mir ebenso wenig bekannt wie Nr. 22 (S. 67): „Der fräulein lehrbachin gige“ (Beisp. 26).



Vielleicht ist das interessanteste Stück die letzte Nummer der Handschrift: „Der Juden March“, über den bereits R. Zoder in der oben angeführten Arbeit berichtet hat. Ich kann mich, das Folkloristisch-tänzerische betreffend, auf seinen Aufsatz berufen. Als kleinen Beitrag zu dem Gebiet des „Judentanz“ möchte ich außer auf den Judentanz aus Heckels Lautenbuch (1556) und den bekannten Judentanz in Hans Newsidlers Lautenbuch (1544) noch auf einen Tanz in einer Kopenhagener Handschrift hinweisen, deren Abschrift mir s. Z. Hortense Panum übermittelte. Das Stück ist auch „Englische Maskarada“ bezeichnet. Es steht auf Blättern, die auch Klavierstücke in deutscher Orgeltabulatur enthalten und in ein Exemplar von Gabriel Voigtländers *Oden und Lieder* (1643) eingeheftet sind.



Die musiktheoretische Lehre einer Bachschen Gigue

von

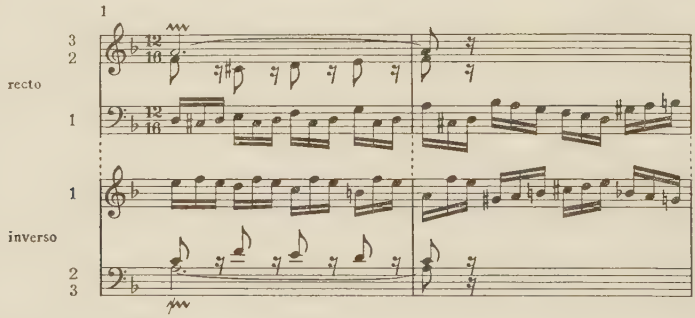
ULRICH SIEGELE

Zur Erkenntnis der Bachschen Musik beizutragen, ist das Ziel dieser Studie, die Gigue der sechsten Englischen Suite ihr Gegenstand. Der Mechanismus der kompositorischen Prinzipien, die Konstruktion des ausgeführten Stückes, seine musiktheoretische Lehre: diese drei Themenkreise markieren den Weg der Darstellung.

Doppelfuge und Umkehrung: zwei kompositorische Prinzipien bestimmen das Bild des Satzes.

„Eine Doppel-Fuge heisset" – nach Johann Gottfried Walthers Lexikon (S. 266) –: „wenn zwey, drey bis vier themata mit einander zugleich sich hören, und auf unterschiedliche Art umkehren lassen, so, daß jedes bald oben, in der Mitte, und unten zu stehen kommt, und doch allezeit eine richtige Harmonie vernommen wird." Nach diesem Prinzip ist der erste Wiederholungsteil, die erste Reprise komponiert. Die zweite leitet sich daraus als spiegelbildliche Umkehrung her.

Die Doppelfuge basiert auf einem „Kern-Satz". Sein zweitaktiges erstes Subjekt wird bis zur fünften Dreisechzehntelgruppe oder Zählzeit kontrapunktiert durch ein zweites und drittes Subjekt. Solcherweise ist er rhythmisch dreifach gestuft.



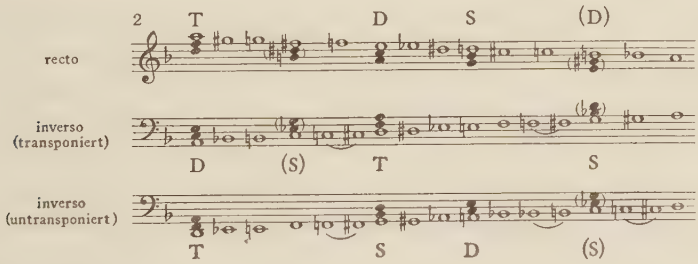
Die drei Subjekte lassen sich theoretisch sechsmal vertauschen: während das erste Subjekt in Unter-, Mittel- und Oberstimme versetzt ist, können jedesmal die beiden anderen Subjekte gegeneinander ausgewechselt werden.

	3 2	3 2	1 1
recto	2 3	1 1	3 2
	1 1	2 3	2 3
	A B	C D	E F
	1 1	2 3	2 3
inverso	2 3	1 1	3 2
	3 2	3 2	1 1

Drei Möglichkeiten sind zu tilgen: eine aus spieltechnischen, eine aus kontrapunktischen, eine aus beiden Gründen. Liegt das erste Subjekt zwischen zweitem und drittem in der Mittelstimme, versagt sich die Applikatur (C, D). Liegt das dritte Subjekt in der Unterstimme, erscheint auf betonten Zählzeiten die Quinte des Dreiklangs im Baß (D, F). Damit verbleiben drei Möglichkeiten: zwei sind uneingeschränkt, eine eingeschränkt umkehrbar. Liegt das erste Subjekt in der Unterstimme, ist eine Umkehrung bei beiden Stellungen der anderen Subjekte möglich (A, B). Liegt das erste Subjekt in der Oberstimme (das zweite unten, das dritte dazwischen), erscheint bei der Umkehrung auf der ersten Zählzeit die Quinte des Dreiklangs im Baß (E); hier also ist eine Modifikation erforderlich[1].

Das erste Subjekt wird von der sechsten Zählzeit an wechselnd kontrapunktiert und kann sodann ein Gerüst für sequenzierende Versetzungen bilden. Volltaktiger Beginn des Kernsatzes und auftaktige Gliederung der Sequenzen bürgen für eine Verschleierung der konstruktiven Schnitte.

Die Umkehrung eines strengen Satzes basiert gemeinhin auf einem Schema, das durch die obere und untere Zeile des folgenden Notenbeispiels bezeichnet ist.



[1] Die allgemeine Charakteristik der Doppelfuge verzichtet auf eine Bestimmung über Zwischenspiele. Sie können vorhanden sein oder fehlen. Im zweiten Fall wird der Kernsatz, der dann als Dux und Comes ausgebildet sein muß, stetig wiederholt und dabei je und je um eine Quinte versetzt. Das ist die besondere Art der ostinaten Doppelfuge, die Bach zu einem Höhepunkt geführt hat. Sie ist, aufgrund der ständigen Vertauschung der Subjekte des Kernsatzes, von W. Neumann (*J. S. Bachs Chorfuge*, Leipzig ³1953) als Permutationsfuge beschrieben worden, übrigens aber nicht so geschichtslos, wie diese Darstellung vermuten lassen könnte. Unsere Zeugnisse reichen in ununterbrochener Folge von Sweelinck, dessen Schule Regeln für

Hier entspricht der Tonika die Tonika, der Dominante die Subdominante, der doppelten Dominante die doppelte Subdominante und umgekehrt:

(D)
D
T
S
(S)

Die Tonika also steht bestimmend im Zentrum, dominantischer und subdominantischer Bereich korrespondieren. Nach diesem Schema kann ein geschlossener Satz adäquat umgekehrt werden. Nicht so ein zweiteiliger Satz, dessen zweite Reprise aus der ersten als Umkehrung hervorgeht. Denn wenn die erste Reprise eines solchen Satzes von der Tonika zur Dominante führt, müßte die zweite von dort zur Tonika zurückleiten. Nach dem erwähnten Schema aber würde der Modulation von der Tonika zur Dominante eine Modulation von der Tonika zur Subdominante entsprechen.

Hier hilft ein einfacher Kunstgriff: die Transposition der Inversionsskala um eine Quinte aufwärts (wie das die mittlere Zeile des Notenbeispiels zeigt). Nun entspricht der Tonika die Dominante und umgekehrt. Die Modulation also zwischen beiden Stufen ist in die Inversion einbezogen:

(D)
T D
D T
S
(S)

Zugleich jedoch erheben sich neue Bedenken. Die Tonika ist ihrer zentralen Stellung beraubt. Die Subdominante wird in der zweiten Reprise im Verlauf der Modulation von der Dominante zur Tonika schwerlich an derselben Stelle erscheinen können wie die doppelte Dominante in der ersten Reprise im Verlauf der Modulation von der Tonika zur Dominante. Damit entbehrt die unmittelbare Korrelation beider Stufen ebenso des Sinnes wie die Bindung gar der doppelten Subdominante an die dreifache Dominante. Die Transposition der Inversionsskala scheint also zunächst die Möglichkeiten der Einsätze auf Tonika und Dominante zu beschränken und zwei gleichwertige tonale Zentren zu schaffen[1].

---

den Entwurf eines Kernsatzes fixiert hat, bis hin zu Busoni. Jene Regeln deuten auch die beschränkte Vertauschbarkeit des dritten Subjektes an.

[1] Die Möglichkeiten der Inversion sind eng an die Eigenschaften des Tonsystems gebunden. Für die intervallgetreue Umkehrung steht ein einziges diatonisches Schema zur Verfügung, nämlich das, worin der Ton *d'* der aufsteigenden und der ab-

Soviel über den Mechanismus von Doppelfuge und Umkehrung. Wir wenden uns der ausgeführten Komposition zu[1].

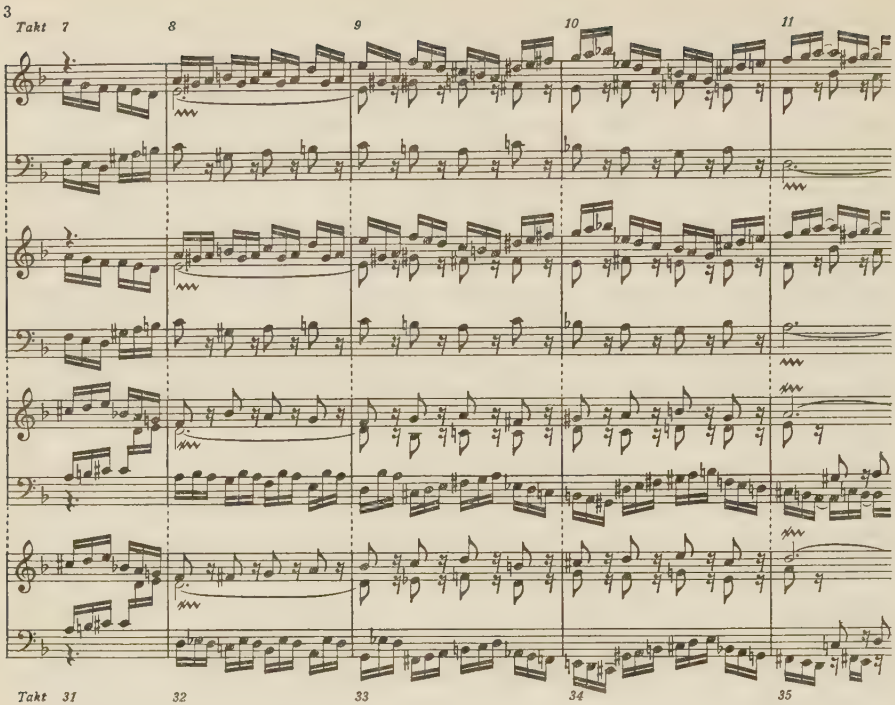
Das erste Subjekt des Kernsatzes moduliert in der letzten Zählzeit als Dux zur Dominante, als Comes zur doppelten Dominante (Takt 1–4). Die Rückmodulation zur Tonika vollzieht sich in einer Sequenz (T. 5). Diese wiederholt, teilweise neu kontrapunktiert, das erste Subjekt von der sechsten Zählzeit an einen Ganzton tiefer. Das entspricht zwei Graden des Quintenzirkels in subdominantischer Richtung. Indem die Sequenz zunächst *dis*, den Leitton zum Grundton der doppelten Dominante, enharmonisch umdeutet in *es*, den Leitton zur Quinte der Subdominante, führt sie, nach kurzem Verweilen auf dieser Stufe, in der letzten Zählzeit des Taktes zurück zum Kernsatz auf der Tonika in der Stellung A (T. 6–7). Er ist von der sechsten Zählzeit an wie Takt 4 kontrapunktiert. Die Umkehrung korrespondiert (T. 25–31).

Hernach folgt der Kernsatz auf der Dominante in der Stellung E (T. 8–9). Das erste Subjekt sequenziert sodann von der sechsten Zählzeit an samt den neuen Kontrapunkten gemäß denselben Gesetzen wie zuvor in Takt 5 (T. 10). Diese Sequenz leitet zu einem Orgelpunkt über (T. 11–12). Die Umkehrung versetzt den Einsatz des ersten Subjektes in die Unterquint, die kontrapunktierenden Stimmen von der sechsten Zählzeit an in die Oberquart (T. 32–33). Gemessen an einem anzunehmenden Modell strenger Umkehrung nach dem gültigen

---

steigenden Skala gemeinsam ist. Hier entspricht jedem Ganzton ein Ganzton, jedem Halbton ein Halbton. Es ist das kontrapunktisch-intervallische Inversionsschema. Seine Grenzen aber treten in dem Augenblick hervor, da – wie in der Fuge – die dominantische Verwandtschaft der Stufen für die Anlage eines Stückes bestimmend wird. Denn es kennt keine planvolle Korrelation dieser Stufen. Sie wird erreicht, indem der Umkehrung die Tonika erhalten bleibt, dominantischer und subdominantischer Bereich einander spiegelbildlich gegenübertreten. Jedoch ist noch eine andere Schwierigkeit zu berücksichtigen. Bei intervallgetreuer Inversion entspricht jedem Dur-Dreiklang ein Moll-Dreiklang und umgekehrt. Um die Tonalität zu wahren, muß hier die kontrapunktische Richtigkeit aufgegeben und die Terz, wo sie harmonisch konstitutiv ist, geändert werden. Eine durchgehende Terz dagegen kann dieser tonalen Akkommodation entraten. So entsteht das harmonisch-tonale Inversionsschema, welches für jede Tonart besonders gebildet werden muß. Für d-moll ist es das oben wiedergegebene untransponierte Schema. Es liegt beispielsweise der vierstimmigen Spiegelfuge in Bachs *Kunst der Fuge* zugrunde (in W. Schmieders Bach-Werke-Verzeichnis unter Nr. 1080 an zwölfter Stelle eingeordnet). Die schwankende Stellung der Terz findet dort ihren Ausdruck in den Lesarten von Autograph und Original-Ausgabe (übersichtlich in H. Th. Davids Ausgabe des Werkes S. 103ff.). Das oben wiedergegebene transponierte Schema endlich, das Bach für die Erfordernisse dieses Stückes eigens aufgestellt hat, kehrt die Modulation in sich selbst um. Es ist also ein harmonisch-modulatorisches Inversionsschema.

[1] Unserer Untersuchung legen wir die Ausgabe der Englischen Suiten von A. Kreutz zugrunde (Edition Peters Nr. 4580). Der Revisionsbericht weist darauf hin, daß die Verzierungen in die Umkehrung einbezogen sind. (Nur ist über der Unterstimme des Taktes 53 ein Triller, kein Mordent zu lesen.) – In den folgenden drei Notenbeispielen (3–5), die von nun an heranzuziehen sind, geben die äußeren Akkoladen die erste und zweite Reprise, die mittleren Akkoladen ein alsbald näher zu erläuterndes Modell strenger Umkehrung recto und inverso wieder.

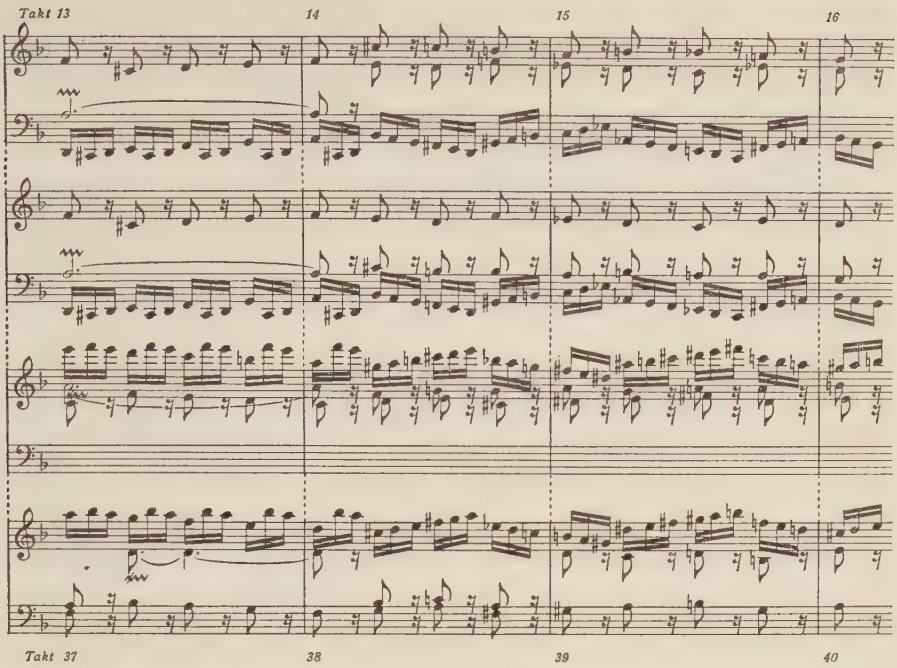


Inversionsschema führt sie damit eine sekundäre Transposition ein. Die Modifikation des zweiten und dritten Subjekts des Kernsatzes dient dem Übergang zur transponierten Lage und berücksichtigt zugleich die beschränkte Umkehrbarkeit der Stellung E. Bei Sequenz und Orgelpunkt sind in beiden Reprisen, vornehmlich um eine widersinnige Fortführung von Leittönen zu vermeiden, einzelne Noten gegenüber dem strengen Umkehrungsmodell geändert[1].

---

[1] Das Umkehrungsmodell kann auf textkritischem Wege aus der Kollation der Reprisen und ihrer Parallelstellen gewonnen werden. – Hier die Abweichungen vom Modell: Takt 9, 2. Zählzeit ist *gis'* Leitton zu *a'* und kann deshalb nicht nach *fis'*, dem Grundton eines verminderten Dreiklangs, weitergeführt werden. Doch ist die Auflösung selbst ausgespart, dafür sogleich die Septime zum Grundton, nämlich *g'* eingesetzt und gleichzeitig die Terz der Oberstimme erhöht. Takt 10 korrespondiert. Takt 33, letzte Zählzeit müßte die Mittelstimme als Leitton parallel zur Unterstimme weitergeführt werden. Daher ist hier und in T. 34 die tiefere Terz eingesetzt. Der Orgelpunkt T. 11–12 gehört nach dem Zeugnis der vorhergehenden Sequenz, des Übergangs zum folgenden Einsatz und der zweiten Reprise auf a^0. Doch mag das zu kühn erschienen sein. So ist er und die unmittelbar vorausgehende Note der Unterstimme geändert. Die Auflösung der Vorhalte über die untere Wechselnote gestattet die Umkehrung. Die Bindung selbst muß durch eine Pause ersetzt werden. Takt 35, 2. Zählzeit wechselt die Mittelstimme der zweiten Reprise von der Oberquart- zur Unterquinttransposition. Dieselbe Zählzeit vertauscht in Mittel- und Unterstimme aus tonalen Gründen die Akzidentien gegenüber dem Modell. Takt 36 ist der Orgelpunkt der Oberstimme auf ein Achtel verkürzt.

4



Die Takte 13–15 entsprechen mit vertauschten Stimmen, ausgehend vom Kernsatz auf der Tonika in der Stellung B, den Takten 8–10[1].

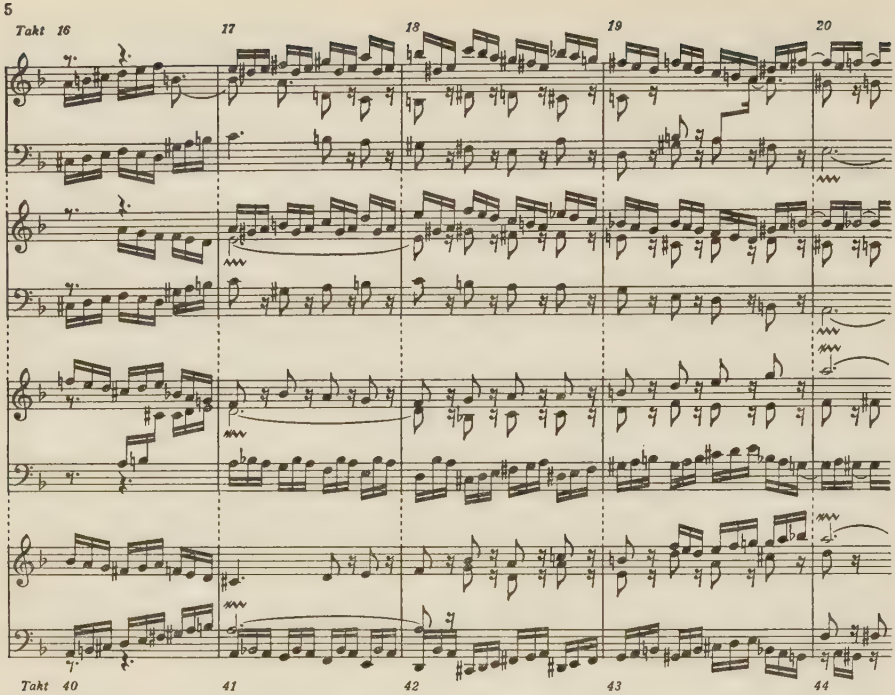
Takt 16 leitet sequenzierend über zum Kernsatz in der Stellung E (T. 17 u. 41). Hiermit wird gleichzeitig in der zweiten Reprise die sekundäre Unterquinttransposition beendet, in der ersten Reprise eine sekundäre Oberquinttransposition eingeführt[2].

An dieser Stelle ist das erste Subjekt zunächst um die in dominantische Richtung führende letzte Zählzeit gekürzt (T. 18), der modulierenden Form des ersten

---

[1] Abweichungen vom Modell: Die Leittöne T. 14/15 und 38/39 sind wie in den korrespondierenden Takten behandelt. Von T. 14, 2. Zählzeit an ist die Mittelstimme des Modells in die höhere Oktave versetzt. Takt 37 wechselt die Oberstimme der zweiten Reprise, wie zwei Takte zuvor die Mittelstimme, von der Oberquart- zur Unterquinttransposition. Der Kernsatz ändert hier die erste Zählzeit, um den Leitton b^0 der Mittelstimme vom Ende des vorhergehenden Taktes weiterzuführen.

[2] Der textkritische Nachweis ist kompliziert: Die folgerichtige Sequenz der Unterstimme des Taktes 16 läßt erkennen, daß die letzte Zählzeit des Taktes 40 gegenüber dem Modell nicht mehr in die Unterquint, sondern in die Unterquart transponiert ist. So ist die Parallele zu den Takten 7/8 und 31/32 deutlich. Sie führt auf das Modell der Takte 17 und 41. Die Oberquinttransposition der ersten Reprise währt bis Takt 22. Die letzte Zählzeit dieses Taktes versetzt die Mittelstimme einen Ganzton tiefer (*d'* statt *e'*). Die durch die Oberquinttransposition hervorgerufene doppelte Dominante des Einsatzes in T. 17 ist als Kadenzstufe zur Dominante zu verstehen. Deshalb wählt die dritte Zählzeit die große Terz. Die Unterstimme der zweiten Reprise ist von T. 41 an in die tiefere Oktave versetzt.



Subjekts also eine nicht modulierende gegenübergestellt. Statt dieser letzten Zählzeit wird sogleich die sechste und siebente, mit den Kontrapunkten des Taktes 9 versehen, einen Ganzton tiefer sequenziert, indem schon hier der aufwärts zielende Leitton enharmonisch in den abwärts führenden umgedeutet ist. Eine weitere Wiederholung in der Unterquarte schließt sich an. Darauf leitet die letzte Zählzeit des ersten Subjekts, durch diese dreigliedrige Sequenz um einen Takt verzögert und in die Unterquint transponiert, über zu einem Orgelpunkt, der die abschließende Kadenz vorbereitet (T. 20–22) [1].

Die sechs Einsatzpaare beider Reprisen gliedern sich nach ihrer wechselseitigen Beziehung in zwei Dreiergruppen. Die drei Paare zu Beginn der Reprisen sind von sekundären Transpositionen frei. Hier ist die im Inversionsschema gegebene unmittelbare Korrelation der Stufen gültig. Die drei folgenden Paare unterliegen sekundären Transpositionen. Hier ist die im Inversionsschema gegebene unmittelbare Korrelation der Stufen gelöst. Diese können unabhängig disponiert werden. Innig damit verknüpft ist die Einführung der nicht modulierenden Form des ersten Subjektes.

---

[1] Das Modell und die Abweichungen begründen sich aus dem vorher Ausgeführten. Mittel- und Unterstimme sind T. 18 gegenüber dem Modell in die Unterquart transponiert. Sie wechseln T. 19 in die Oberquint. Die Mittelstimme der zweiten Reprise ist T. 44 in die tiefere Oktave versetzt. Der überzählige Ton der ersten Zählzeit im oberen System dient dem Abschluß der vorhergehenden Oktavlage.

Die sekundären Transpositionen treten ein im 8. Takt vor dem ersten Reprisenzeichen in die Oberquint, im 8. Takt danach in die Unterquint. Das bewirkt im 8. Takt vor dem Reprisenzeichen einen doppeldominantischen, im 8. Takt danach einen subdominantischen Einsatz[1]. Die Doppeldominante steht im Quintenzirkel zwei Grade über der Ausgangstonart und einen Grad über der Zieltonart der ersten Reprise. Die Subdominante steht zwei Grade unter der Ausgangstonart und einen Grad unter der Zieltonart der zweiten Reprise. Die Doppeldominante vollzieht die Modulation von der Tonika zur Dominante, die Subdominante die Modulation von der Dominante zur Tonika. Die Modulation der ersten Reprise also erfolgt erst im 8. Takt vor dem Reprisenzeichen, die Modulation der zweiten Reprise schon im 8. Takt danach. Somit tritt zu der vertikalen Spiegelung des kontrapunktischen Satzes um die immanente Achse des Inversionsschemas die horizontale Spiegelung des modulatorischen Verlaufs um die Achse des ersten Reprisenzeichens.

Der doppeldominantische Einsatz moduliert nicht und läßt die dreifache Dominante unberührt. Der subdominantische Einsatz moduliert und berührt die doppelte Subdominante. Die Modulation beider Reprisen entfernt sich also hier in gegensinniger Richtung des Quintenzirkels zwei Grade von der Grundtonart. Somit befestigt sich die zentrale Stellung der Tonika.

Im 12. Takt vor dem Reprisenzeichen ebenso wie im 13. Takt danach erfolgt ein Einsatz auf der Tonika. Sie wird in der ersten Reprise vor vollzogener Modulation noch als Grundtonart, in der zweiten Reprise nach vollzogener Modulation schon als Grundtonart verstanden. Somit gilt auch hier die Beziehung horizontaler Spiegelung. Der Einsatz der ersten Reprise moduliert zur Dominante, der Einsatz der zweiten Reprise zur Subdominante. Somit befestigt sich auch hier die zentrale Stellung der Tonika.

Der 12. Takt vor dem Reprisenzeichen eröffnet die zweite Zwölfergruppe der ersten Reprise und damit ihre zweite Hälfte. Der 13. Takt nach dem Reprisenzeichen eröffnet in der zweiten Reprise die – nach dem bisherigen Verlauf des Satzes zu erwartende – zweite Hälfte. Infolge dieser Mittelstellung sind die beiden Einsätze der Tonika auch vertikal aufeinander bezogen. Diese Identität von horizontaler und vertikaler Spiegelung befestigt doppelt die zentrale Stellung der Tonika[2].

Die doppelte spiegelbildliche Beziehung desselben Einsatzpaares ist möglich einmal durch die erwähnte Mittelstellung, ferner durch die sekundäre Unterquinttransposition der zweiten Reprise. So gilt für die Einsätze hier dieselbe

---

[1] Vgl. hier und im folgenden das Schema S. 160.

[2] Man stoße sich nicht daran, daß die Zahl der Takte vor und nach dem ersten Reprisenzeichen um 1 differiert. Die völlige Übereinstimmung setzte eine ungerade Taktzahl der ersten Reprise voraus. Das aber würde einer Bachschen Übung widersprechen, außerdem die proportionale Teilung der ersten Reprise in zwei Hälften ausschließen.

	Erste Reprise				Zweite Reprise horizontal gespiegelt			
Takte vom Beginn	8	13	17		32	37	41	Takte vom Beginn
Takte vor erstem Reprisenzeichen	17.	12.	8.		8.	13.	17.	Takte nach erstem Reprisenzeichen
	D-(D)	T-D	(D)		S-(S)	T-S	T	
				Achse der vertikalen Spiegelung				
	S-(S)	T-S	T					
Takte nach erstem Reprisenzeichen	8.	13.	17.					
Takte vom Beginn	32	37	41					
	Zweite Reprise vertikal gespiegelt							

Achse der horizontalen Spiegelung

Korrelation der Stufen wie bei der untransponierten Inversionsskala. Der Tonika entspricht die Tonika, der Dominante die Subdominante und umgekehrt.

Diese Korrelation der Stufen gilt auch für die vertikale Beziehung des Einsatzpaares im 8. Takt jeder Reprise. Die Tonika ist durch einen zur doppelten Dominante modulierenden dominantischen und einen zur doppelten Subdominante modulierenden subdominantischen Einsatz zentriert.

Im 17. Takt nach dem Reprisenzeichen erfolgt ein nicht modulierender Einsatz auf der Tonika, in Takt 8, dem 17. Takt vor dem Reprisenzeichen ein modulierender Einsatz auf der Dominante. Der Einsatz der zweiten Reprise schließt die Modulation zur Tonika ab, der Einsatz der ersten Reprise leitet die Modulation zur Dominante ein. Somit gilt auch hier die Beziehung horizontaler Spiegelung.

Drei Einsatzpaare eröffnen die Reprisen gleich einer Exposition. Sie erfüllen den Satz mit der Dreizahl der Stimmen, den Kernsatz mit der Dreizahl der Subjekte und umschreiben Ausgangs- wie Zieltonart jeder Reprise. Sie sind von sekundären Transpositionen frei und der im Inversionsschema gegebenen unmittelbaren Korrelation der Stufen unterworfen, harmonisch doppelt zentriert und allein vertikal gespiegelt.

Die folgenden drei Einsatzpaare umschließen die Mitte der Reprisen und vollziehen die Modulation von der Ausgangs- zur Zieltonart. Sie sind sekundären Transpositionen unterworfen und von der im Inversionsschema gegebenen unmittelbaren Korrelation der Stufen unabhängig. Sie sind harmonisch auf die Tonika zentriert und sowohl vertikal als auch horizontal gespiegelt.

Exposition und Modulation also stehen im Verhältnis des Kontraposts.

Die transponierte Inversionsskala war eingeführt worden, damit der Modulation von der Tonika zur Dominante bei vertikaler Spiegelung unmittelbar die rückläufige Modulation von der Dominante zur Tonika entspreche. Jedoch waren dadurch zugleich die Möglichkeiten der Einsätze auf Tonika und Dominante beschränkt und zwei gleichwertige tonale Zentren geschaffen. Dem zu steuern, sind sekundäre Transpositionen und nicht modulierende Form des ersten Subjektes eingeführt. Die drei Einsatzpaare der Modulation vermögen infolgedessen andere Stufen zu berühren und die zentrale Stellung der Tonika zu restituieren [1].

---

[1] Vgl. dazu C. Dahlhaus, *Versuch über Bachs Harmonik*, Bjb. 1956, S. 91. – Dieselbe Technik übrigens zeigt, in der freieren kammermusikalischen Schreibart, der letzte Satz der ersten Triosonate für Orgel. Die Takte 1–10 der ersten Reprise sind zu Beginn der zweiten als Takte 33–42 nach dem harmonisch-modulatorischen Inversionsschema, das hier auf Es-Dur bezogen ist, umgekehrt. So entspricht der Einsatzfolge Tonika-Dominante der ersten Reprise (T. 1 u. 5) die Folge Dominante-Tonika der zweiten (T. 33 u. 37). Die Takte 41 und 42 bieten eine sekundäre Untersekundtransposition. Diese verwandelt den Dominanteinsatz des strengen Umkehrungsmodells in einen Einsatz der Subdominante. Infolge dieser Ordnung der Modulation wird die Tonika durch Dominante und Subdominante zentriert und T. 12 noch als Tonika, T. 44 schon als Tonika verstanden. Die erste Reprise führt hierauf zur Dominante, die zweite Reprise verweilt in der Tonika. Ihre zweite Hälfte

Darüber hinaus aber tritt zu der vertikalen Spiegelung des kontrapunktischen Satzes im Tonraum um die immanente Achse des Inversionsschemas die horizontale Spiegelung der modulatorischen Ordnung im zeitlichen Verlauf um die Achse des ersten Reprisenzeichens.

Das zweite Einsatzpaar der Modulation insbesondere ist ausgezeichnet. Die Stellung in der Mitte der ersten und der erwarteten Mitte der zweiten Reprise bewirkt die Identität von vertikaler und horizontaler Spiegelung. Die wechselseitige horizontale Spiegelung des vorhergehenden und folgenden Einsatzpaares erfordert die Stellung in der Mitte der Modulation. Das Ziel dieser mehrfach zentrierten Disposition: die konstitutionelle Monarchie der Tonika.

Die sekundären Transpositionen betreffen also zuvörderst die modulatorische Ordnung. Doch sie dienen noch einem anderen Zweck und bezeugen dadurch die unlösbare Verschmelzung von rein musikalischer und instrumentaltechnischer Erfordernis, die Bachs Werk kennzeichnet. Im untransponierten Inversionsschema entspricht dem *h''* ein *C* und umgekehrt. Ambitus recto und inverso decken sich. Infolge der Transposition der Inversionsskala um eine Quinte aufwärts entspricht dem *h''* recto ein *G* inverso, dem *C* recto ein *fis'''* inverso. Die Transposition der Skala schließt also eine Transposition des Ambitus in sich. So steht denn auch tatsächlich im strengen Umkehrungsmodell dem Ambitus *C–b''* recto der Ambitus *fis'''–Gis* inverso gegenüber.

Dem widerstreitet, abgesehen von der Inkongruenz der Reprisen, der Umfang des Klaviers. Er ist durch die anderen Sätze der Suite auf die vier Oktaven *C–c'''* begrenzt. So würde stets der Gebrauch der Töne *C–F* recto eine Überschreitung des Umfanges inverso mit sich bringen, zugleich aber auch die Einhaltung der oberen Grenze recto diese Töne inverso unberührt lassen. Hier hilft die sekundäre Unterquinttransposition der zweiten Reprise. Sie erweitert beim ersten Einsatz der Modulation den Ambitus bis *Cis,* begrenzt ihn beim zweiten Einsatz auf *h''*. Die sekundäre Oberquinttransposition der ersten Reprise erweitert deren Ambitus bis *c'''*. Er überschreitet damit den der zweiten Reprise nach beiden Richtungen um einen Halbton und deckt sich mit dem der anderen Sätze. Der Ambitus erfüllt auf diese Weise die Grenzen des vorgestellten Instruments.

Mehrfach waren Oktavversetzungen gegenüber dem strengen Umkehrungsmodell zu beobachten[1]. Sie lassen Prinzipien für die Gliederung des Klangraumes und des kontrapunktischen Satzes erkennen.

Die Transposition der Inversionsskala hatte den Ambitus der zweiten Reprise gegenüber dem der ersten um eine Quinte aufwärts verschoben. Diese Verschiebung wird beim ersten und zweiten Einsatzpaar der Modulation kompen-

---

(T. 49–64) transponiert, von der Umkehrung unberührt, die entsprechenden Takte der ersten Reprise (T. 17–32) in die Unterquinte. (Vgl. W. Schrammek, *Die musikgeschichtliche Stellung der Orgeltriosonaten von Joh. Seb. Bach,* Bjb. 1954, S. 14f.)

[1] Vgl. oben die Anmerkungen S. 156 bis 158.

siert durch die sekundäre Unterquinttransposition der zweiten Reprise. Beim dritten Einsatzpaar ist außer jener Verschiebung auch die Oberquinttransposition der ersten Reprise zu berücksichtigen. Das geschieht durch die Versetzung des ersten Subjektes der zweiten Reprise in die tiefere Oktave. So ist der Kontrapost von Exposition und Modulation ausgedehnt auf die Gliederung des klavieristischen Klangraumes. Die Exposition füllt die Mitte, die Modulation die Grenzlagen. Dabei sind dem ersten Subjekt des ersten und zweiten Einsatzpaares wechselweise die äußeren Oktaven, dem ersten Subjekt des dritten Paares die äußeren Quinten eigen. Bei diesem dritten Paar war durch die gegensinnige enharmonische Umdeutung des Leittones in der letzten Zählzeit des ersten Subjektes dessen nicht modulierende Form eingeführt worden. Die modulierende Fortsetzung hätte hier den Umfang des Klaviers beiderseits überschritten. Insofern bestätigt die enharmonische Umdeutung die gleichzeitige Anerkennung der modulatorischen und der klavieristischen Grenzen. Ausweitung des Klangraumes und Ausweitung der Modulation korrespondieren.

Der Kernsatz ist spieltechnisch gebunden. Der einen Hand gehören Sechzehntel des ersten, der anderen gemeinsam Achtel des zweiten und Triller des dritten Subjektes. Bei der Vertauschung der Stimmen können innerhalb der kontrapunktischen Möglichkeiten die Hände gegeneinander sowie in der einen Hand zweites und drittes Subjekt ausgewechselt werden. Jedoch ist es spieltechnisch ausgeschlossen, die Subjekte in anderer Weise auf die Hände zu verteilen. Auch in den Sequenzen der Modulation gehören die Sechzehntel der einen, die kontrapunktierenden Achtel gemeinsam der anderen Hand. Bei den freien Orgelpunkten dagegen stehen Sechzehntel und Achtel gemeinsam dem Triller gegenüber. Die beiden Hände wiederum sind den beiden Hälften des Klaviers zugeordnet, keine darf allzu weit in den Bereich der anderen übergreifen. Diese Bindung der Bestandteile des kontrapunktischen Satzes an den Griff der Hände, der Hände aber an die Hälften des klavieristischen Klangraumes veranlaßt die Oktavversetzungen einzelner Stimmen. So korrespondieren mittelbar Gliederung des Klangraumes und Gliederung des kontrapunktischen Satzes[1].

---

[1] Die sekundären Transpositionen und die Oktavversetzungen sind eminent klavieristisch. Sie setzen die Kontinuität des Klangraumes, aus der Stimmigkeit und Lage als grundlegende Probleme des Klaviersatzes folgen, voraus. Diese Kontinuität stellt sich dem Komponisten als Aufgabe. Er hat den Klangraum je und je neu zu gliedern. Es wäre denkbar, daß diese Gliederung in Analogie zu den vier Singstimmen vollzogen würde. Hier ist sie mit Spieltechnik und modulatorischer Disposition verbunden. Infolge der Transpositionen und Oktavversetzungen setzen die Außenstimmen in mehr als zwei Lagen ein. Das Überschreiten aber des durch Dux und Comes begrenzten Bereiches kommt (wenn anders eine Stimme nicht allein durch ihre relative Lage, sondern auch durch ihren Ambitus bestimmt ist) dem Betreten des Bereiches einer anderen Stimme gleich. Insofern könnte solche Beweglichkeit der Stimmen im Klangraum als „Freistimmigkeit" des zahlenmäßig strengstimmigen Klaviersatzes bezeichnet werden.

Die transponierte Inversionsskala zielt auf die Umkehrung der Modulation von der Tonika zur Dominante. Auf dieser Basis kann der Satz nicht zur Ruhe kommen. Deshalb endet die an das Inversionsschema gebundene Korrespondenz der Reprisen mit dem Orgelpunkt, der auf das nicht modulierende Einsatzpaar folgt (T. 20–22 u. 44–46). Die erste Reprise kadenziert hierauf sogleich in zwei abschließende Takte, während die zweite zunächst in einen freien Einschub mündet. Diese Interpolation beginnt mit einem Einsatz des ersten Subjektes inverso auf der Tonika in der Oberstimme (T. 47–48). Die Dreistimmigkeit des Satzes und der Kernsatz lösen sich auf. Im zweiten Takt des Einschubs ist die Reduktion auf zwei Stimmen vollzogen. Die Unterstimme kontrapunktiert das erste Subjekt in Gegenbewegung und setzt alsbald selbst mit diesem ersten Subjekt inverso wiederum auf der Tonika ein (T. 49). Die Oberstimme scheint an das Rudiment des Kernsatzes im ersten Takt der Interpolation anzuknüpfen. Allein, die Oktavversetzungen der ersten Sechzehntel der zweiten bis fünften Zählzeit verbergen nur einen gleichzeitigen Einsatz des ersten Subjektes recto. Die beiden Stimmen bleiben in contrario motu gekoppelt und leiten sukzessive über in eine Oberquart-Unterquinttransposition des letzten Orgelpunktes der ersten Reprise (T. 52–54). Gleich dieser kadenziert hierauf die zweite in zwei abschließende Takte.

So enthüllt sich der Sinn der Interpolation. Die beiden in Gegenbewegung geführten Stimmen repräsentieren die beiden Reprisen. Die Takte 49–51 (2. Zählzeit) des Einschubs korrespondieren dem ersten Subjekt und seiner sequenzierenden Fortsetzung in den Takten 17–19 der ersten und zugleich in den Takten 41–43 der zweiten Reprise. Dann gewinnt die Bewegung recto, als Gegenbewegung der Umkehrung unauffällig eingeführt, die Oberhand. Also vorbereitet, setzt die Transposition des Orgelpunktes ein. Diese Unterquinttransposition einiger der Kadenz der ersten Reprise voraufgehender Takte am Ende der zweiten Reprise kennzeichnet weithin die zweiteiligen Tanzsätze der Suite. Endlich bewirkt der Einschub eine für Bach charakteristische Proportion der Reprisen[1].

Die beiden abschließenden Takte binden die Außenstimmen an die untransponierte Inversionsskala. Der Orgelpunkt der Dominante in der ersten Reprise verkehrt sich in den Orgelpunkt der Tonika in der zweiten, der Einsatz des ersten Subjektes auf der Dominante in den Einsatz der Umkehrung auf der Subdominante. Das abschließende Einsatzpaar bezieht sich auf die Lage des ersten Einsatzpaares der Modulation. Die Mittelstimme der ersten Reprise begleitet den Einsatz in Sexten und Terzen, die Mittelstimme der zweiten fügt zum Einsatz der Umkehrung einen Einsatz der geraden Bewegung. Diese thematische Plagalkadenz greift den in der Interpolation angedeuteten Gedanken auf und vollzieht die endliche Synthese beider Reprisen.

---

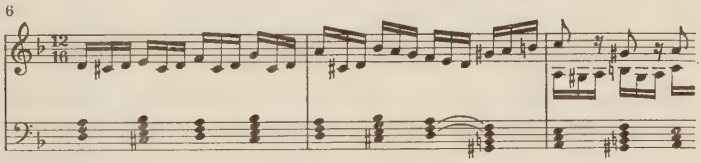
[1] Sie lautet $24:32 = 3:4 = n : (n + 1)$ Takte (vgl. W. Danckert, *Geschichte der Gigue*, Leipzig 1924, S. 122f.).

Es gilt hier, das Verhältnis von Modell und ausgeführter Komposition allgemein zu bestimmen. Sie weichen in verschiedener Hinsicht voneinander ab. Der harmonisch-modulatorische Verlauf resultiert entscheidend aus sekundären Transpositionen gegenüber dem Modell. Dessen eigentlicher Bereich also beschränkt sich auf das kontrapunktische Gefüge des Satzes. Die Ausarbeitung ändert einzelne Noten wegen der Fortführung der Leittöne, versetzt Abschnitte einzelner Stimmen in die höhere oder tiefere Oktave wegen der Bindung der Hände an die Hälften des Klaviers. Das Modell will als bloße Arbeitshilfe verstanden sein und verzichtet auf selbständige Geltung. Sein Ambitus schließlich überschreitet die Grenzen des Klaviers. So sieht das Modell von seiner klanglichen Verwirklichung ab. Es ist damit definiert als arbeitstechnische Abstraktion zur Verfertigung des kontrapunktischen Satzes.

Soviel über die Konstruktion des ausgeführten Stückes. Wir wenden uns seiner musiktheoretischen Lehre zu.

Der klangliche Aufbau bevorzugt kontrapunktisch betrachtet die Schichtung zweier kleiner Terzen, denen im letzten Ton der Sechzehntelfiguration jeder Zählzeit dieses Intervall ein drittes Mal hinzugefügt werden kann, harmonisch gesehen also den verminderten Dreiklang und den verminderten Septakkord. Diese Klänge, aus der Schichtung gleicher Intervalle entstanden, bleiben bei intervallgetreuer Umkehrung sich selbst gleich.

Die Figuration des ersten Subjektes deutet auf den steten Wechsel zweier Akkorde: hier der Dreiklang der Tonika, dort ein verminderter Septakkord, der dessen Quinte durch den unteren und oberen Leitton umschließt, dessen Terzen durch die zwischenliegenden Töne füllt.

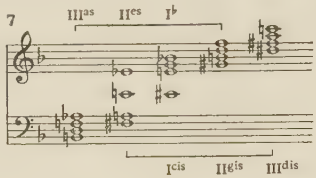


Die untere Terz des Dreiklangs der Tonika ist gleich der oberen Terz des die Dominante umschließenden verminderten Septakkords. Auf dieses Verhältnis gründet sich die Modulation in der letzten Zählzeit[1].

Diese harmonische Bedeutung des ersten Subjektes ordnet jeder Stufe einen

[1] In der Umkehrung heißt dieses Verhältnis: Die obere Terz des Dreiklangs der Dominante ist gleich der unteren Terz des die Tonika umschließenden verminderten Septakkords. Deshalb tritt die tonale Akkommodation der Terz nur in der ersten, dritten und fünften Zählzeit des umgekehrten Kernsatzes ein. Ihre Anwendung in der siebenten Zählzeit müßte den modulatorischen Anschluß tilgen. – Das Thema der Fuge b-moll im zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers beruht auf dem gleichen steten Wechsel des Dreiklangs der Tonika und des umschließenden verminderten Septakkords. Das hat Busoni dargelegt (vgl. seine Ausgabe, Edition Breitkopf Nr. 4302 d, S. 32 des IV. Heftes, S. 198 der durchgehenden Zählung des zweiten Teils).

umschließenden verminderten Septakkord zu. Gemäß der Modulation des Stückes, die zwei Grade in beide Richtungen des Quintenzirkels führt, gruppieren sich diese Septakkorde folgendermaßen:



Septakkord der Dominante und der doppelten Subdominante, Septakkord der Subdominante und der doppelten Dominante können durch enharmonische Umdeutung des aufwärts und des abwärts zielenden Leittones wechselseitig ineinander übergeführt werden. Sie sind den gegriffenen Tönen nach gleich.

So konstituieren drei verminderte Septakkorde das Stück. Sie enthalten sämtliche Töne der zwölfstufigen temperierten Skala. Sie ordnen diese Töne der Tonika, den dominantischen und doppeldominantischen Stufen in beiden Richtungen des Quintenzirkels bei, zeigen an diesen Stufen die Möglichkeit enharmonischer Ambivalenz und weisen der Tonika eine zentrale, von enharmonischen Umdeutungen unangefochtene Stellung zu.

Das Stück untersucht die kontrapunktischen und harmonischen Eigenschaften des Tonmaterials der zwölfstufigen gleichschwebend temperierten Skala. Es ordnet dieses neue Tonmaterial nach der Konzeption dominantisch bestimmter Tonalität. Es lehrt die Komposition mit zwölf funktional bezogenen Tönen[1].

Der Vergleich mit dem Wohltemperierten Klavier liegt nahe. Dort wirkt der Gedanke der Eigenständigkeit der einzelnen Töne als Tonart in der zwiefachen

[1] Vgl. hier allgemein: W. Gurlitt, *Johann Sebastian Bach. Der Meister und sein Werk,* Kassel [4]1959, S. 57ff.; H.-H. Dräger, *Zur mitteltönigen und gleichschwebenden Temperatur,* Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950, Leipzig 1951, S. 389ff.; C. Dahlhaus, *Bemerkungen zu einigen Fugen des Wohltemperierten Klaviers,* Bjb. 1954, S. 45. – Im Laufe dieser Darstellung haben wir uns stets der Funktionsbezeichnungen der Stufen bedient. Das bedarf der Rechtfertigung. Es gilt das scheinbare Paradoxon, daß der Fuge ein stärkerer Anteil an der Ausbildung dominantischer Harmonik zukommt denn Suite, Konzert und Sonate. Bei diesen bestand kein Anlaß, die Terzschichtung aus den konstitutiven Elementen der Verwandtschaft der Stufen auszuschließen. Wenn auch diese Art der Verwandtschaft, die weit in die zweite Hälfte des 18. Jhs. wirkt, im einzelnen zeitlich differenziert werden müßte, so ist doch den eine Generation auseinanderliegenden Zeugnissen J. G. Walthers von 1708 (*Praecepta der Musical. Composition,* hg. v. P. Benary, Leipzig 1955, S. 162ff.) und Chr. G. Zieglers von 1739 (bei L. G. Ratner, *Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure,* MQ XLII, 1956, S. 448) die nachgeordnete Stellung der Subdominante und die abseitige Stellung der doppelten Dominanten gemeinsam. Die Technik insbesondere der Doppelfuge aber trägt in sich die Tendenz, bei einer Erweiterung des Kreises der berührten Tonarten über Dux und Comes hinaus der Dominante die Subdominante als Gegenbild zuzuordnen und die doppelten Dominanten einzubeziehen.

Brechung der großen und kleinen Terz, hier das Ziel der Ordnung und des Verhältnisses dieser Töne untereinander. Dort umschreiben gleichsam in epischer Breite vierundzwanzig Gesänge, freie und strenge Schreibweise in sich vereinend, den Kosmos der Tonarten, hier umfaßt gleichsam in epigrammatischer Kürze das Monodistichon zweier Reprisen den Zusammenhang der Töne. Dort die Enzyklopädie, hier das Paradigma[1].

Dieses Paradigma bindet ursprünglich widerstrebende Momente in eins. Das erste Subjekt zeigt die traditionellen Züge eines dorischen Themas. Seine harmonische Deutung aber bedient sich eines Klanges, der nach seiner Eigenart der zwölfstufigen temperierten Skala zugehört. Der Suitensatz verleugnet seine improvisatorische Herkunft vom Tanz und fügt sich der strengen Schreibart. Die ausgelassene Gigue schlägt um in ein Lehrstück über die Eigenschaften des Tonmaterials. Die hohe satztechnische Kunst erfüllt die Grenzen des Instrumentes und seiner Spielweise. Der letzte Satz der Englischen Suiten ist das Signum des Meisters.

Und es scheint, der Meister habe auf dieses Signum, auf dieses Paradigma die Summe seiner kompositorischen Macht versammelt. Er erfindet ein Thema, das den klanglichen Entwurf des Satzes bezeichnet und die rhythmische Kontinuität verbürgt. Er entwirft darüber einen Kernsatz rhythmisch geprägter Charaktere im doppelten Kontrapunkt. Er führt diesen Kernsatz in verschiedener Weise sequenzierend weiter. Er transponiert einzelne Abschnitte und vertauscht dabei die Stimmen. Er kehrt das Satzgefüge im Tonraum um und versteht trotz dieser kontrapunktischen Bindung die auf die Tonika zentrierte Modulation im zeitlichen Verlauf zu spiegeln. Er bemächtigt sich der zwölfstufigen gleichschwebend temperierten Skala und weiß das neue Material mit der tonalen Vorstellung der Tradition in Einklang zu bringen. Wer solches geschaffen hatte, für den konnte es zu dieser Zeit kein unlösbares Problem der Satztechnik, kein Problem des Tonmaterials mehr geben. Die Musik war sein.

Das Lehrstück über die Komposition mit zwölf funktional bezogenen Tönen ist das Meisterstück Johann Sebastian Bachs.

---

[1] Vgl. H. Zenck, *J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier*, in: *Numerus und Affectus, Studien zur Musikgeschichte*, hg. v. W. Gerstenberg, Kassel 1959, S. 67 ff.

Ungewöhnliche Repriseneintritte in Haydns späterer Instrumentalmusik

von

HEINO SCHWARTING

Diese Untersuchung soll ein kleiner Beitrag zur Darstellung der Stilprobleme der Wiener Klassik, besonders in der Sonatenform sein. Der Repriseneintritt wurde gewählt, weil man ihn wohl als das entscheidende Ereignis, den eigentlichen Angelpunkt eines Sonatensatzes bezeichnen kann. Nicht umsonst fehlt ja bei fast allen spätbarocken Vorformen des Sonatenhauptsatzes die Reprise des ersten Themas (z. B. immer bei D. Scarlatti); einige Ausnahmen wie die 2st. E-Dur-Invention und die c-moll-Fantasie von J. S. Bach (BWV 777 u. 906, 1) bestätigen eher die Regel. Im folgenden werden verschiedentlich auch Beispiele aus Rondo- oder Scherzo- bzw. Menuettsätzen herangezogen; bekanntlich gleichen sich beide Formen in der Wiener klassischen Epoche stark der Sonatenform an.

Es ist zu fragen, ob die hier angeführten, von der Norm abweichenden Beispiele von Repriseneinführungen Rückschlüsse zulassen auf die allgemeine stilistische Situation einerseits und den Persönlichkeitsstil des späteren Haydn andererseits, endlich auch auf das Verhältnis zwischen Haydn und Beethoven; anders gesagt, ob diese Abweichungen bloße Zufälligkeiten sind oder sich sinnvoll begründen lassen, historische Wurzeln haben und weiter wirken. Für Beethoven ist diese Frage bereits weitgehend positiv entschieden, besonders durch die Arbeiten A. Halms [1], der auf interessante Fälle sehr detailliert eingeht.

Wie sieht ein Repriseneintritt im allgemeinen aus? Es sollen vor allem die harmonischen Vorgänge betrachtet werden. Die Durchführung läuft an ihrem Ende in einen mehr oder weniger stark markierten Halbschluß auf der Dominante aus, dem dann die Wiederkehr des ersten Themas in der Haupttonart folgt [2]. Beispiele: Haydn, Sonate C-Dur (Hoboken XVI 10), 3. Satz; Beethoven, („Kurfürsten"-)Sonate Nr. 3 D-Dur, 1. Satz. Die D kann natürlich auch ein

---

[1] A. Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, [3]Stuttgart 1947; ders., *Beethoven*, Berlin 1927.

[2] Im folgenden werden für die Funktionsbezeichnungen die gebräuchlichen Abkürzungen verwendet.

D^7-Akkord sein (Mozart, Sonate F-Dur, KV 533, 1. Satz) oder eine seiner Umkehrungen (z. B. $\frac{6}{5}$-Akkord in der Sonate op. 10, 3, 1. Satz, von Beethoven). Häufig, bei Mozart fast immer, wird die Generalpause vermieden, und eine Figur mündet, wie durch die Schwerkraft über ein Gefälle angezogen, unaufhaltsam in die Reprise ein. Als besonders bekannte Beispiele für schöne Lösungen dieser Art seien die ersten Sätze von Mozarts Sinfonien in C-Dur (KV 551) und g-moll (KV 550) genannt.

Hier sollen Reprisen betrachtet werden, die nicht den Weg über die D in die T nehmen. Wenn wir chronologisch vorgehen, stoßen wir zunächst auf Ganz- oder Halbschlüsse auf andern Stufen als der D. Diese Möglichkeiten liegen besonders in der Frühzeit nahe, weil dort die Durchführungen mit großer Regelmäßigkeit in Dur-Sätzen die Mollparallelen, vorwiegend die Tp aufsuchen; und der Komponist der Frühklassik, dessen tonale Vorstellungen noch im Barock wurzeln, sieht oft keine Veranlassung, einen modulatorischen Rückgang über die D einzubauen. Im Spätbarock sind sowohl Halbschlußkadenzen, die auf Durdominanten von Molltonarten endigen, als auch Ganzschlüsse auf Mollparallelen gebräuchlich. Die ersteren kennt man dort allerdings nur als Attacca-Übergänge von einem Zyklussatz zum nächsten (Beispiel: Übergang vom 2. zum 3. Satz im I. Brandenburgischen Konzert von Bach). Innerhalb der Konzert-, Triosonaten- oder Suitensätze des Barock mit ihrem Ablaufscharakter überwiegen vor Themawiedereintritten ganz eindeutig die Vollkadenzen. Bei Refrainreprisen und ähnlichen Situationen im Barock sind Übergänge in die T von fast allen Stufen aus möglich (Beispiel: Gavotte en Rondeau aus der E-Dur-Partita für Violine allein von Bach, BWV 1042). Stufenmäßig gesehen kommen vor: V–I; VI–I; III–I; II–I; IV–I. In frühklassischen Rondos entfällt die Verbindung II–I (während die Häufigkeit von Anschlüssen zwischen gleichnamigem Dur und Moll zunimmt), in Sonatensätzen aber ist auch IV–I nicht mehr möglich bei Repriseneintritten[1]. Der Geschmack der neuen Epoche sondert aus den sich bietenden harmonischen Anschlußmöglichkeiten diejenigen ab, die seinen Prinzipien nicht mehr entsprechen. Das sind aber für den Sonatensatz offenbar solche, die nach harmonischen Kategorien spannungslos, im Sinne bloßer Reihung wirken. Der Wiedergewinn des Hauptthemas bedeutet in den Barockformen (mit Ausnahme von stark betonten, evtl. vergrößerten Themeneinsätzen in der T bei großen Fugen) etwas Selbstverständliches, einem natürlichen Ablauf entsprechend, nicht aber, wie in der späteren Wiener Klassik, etwas Erkämpftes, oder Überraschendes, manchmal scheinbar Zufälliges, in jedem Fall aber ein emotional und auch konstruktiv sehr entscheidendes Ereignis. Je deutlicher dieser Charakter der Reprise erkannt wird, um so seltener werden Vollkadenzen am Schluß der Durchführungen. Während sie bei den Bach-Söhnen,

---

[1] Wenn Beethoven später manchmal, natürlich ohne Ganzschluß, den gleichen Weg IV–I (S–T) geht, etwa im 1. Satz der VI. Sinfonie, so geschieht das aus völlig veränderter Situation heraus.

auch bei den Wiener und Mannheimer Meistern um Monn und Stamitz noch häufig auftreten, gehören sie bei Haydn zu den großen Seltenheiten (Beispiel: Sonate B-Dur, Hob. XVI, 18 im 1. Satz: Vollkadenz auf der Tp). In seinen späteren Werken macht er von dieser Praxis keinen Gebrauch mehr.

In der großen Mehrzahl der Fälle führt Haydn, wenn das harmonische Geschehen gegen Ende der Durchführungen in der Tp oder Dp angelangt ist, mit einer oft recht knappen Modulation über die D in die Reprise ein (Sonate C-Dur, XVI, 21, 1. Satz; E-Dur, XVI, 22, 1. Satz; F-Dur, XVI, 29, 1. Satz; D-Dur, XVI, 37, 1. Satz). Auch Mozart kennt diese Praxis und findet in seinen früheren Werken bewundernswerte Akkordverbindungen (etwa Sonate F-Dur, KV 280, 1. Satz; Es-Dur, KV 282, 3. Satz).

Bei unvermittelten, nicht über die D geführten Anschlüssen kommen nur noch Halbkadenzen in Frage. Der Grund für diese Wahl liegt in den oben schon erwähnten wirksameren harmonischen Spannungsverhältnissen bei einer offenen Halbkadenz auf einer Durdominante vor einem Themaeintritt (im Gegensatz zu einer Vollkadenz auf einer Mollparallele). Bei Mozart mit seiner starken Neigung zum Dominantübergang sind solche Bildungen sehr selten; ein deutliches und überzeugendes Beispiel bietet der 3. Satz der erwähnten frühen F-Dur-Sonate KV 280, wo der chromatische Übergang vom *cis* (Terz der D von d-moll als Tp) zum *c* (erster Ton des Hauptthemas) sehr reizvoll erscheint.

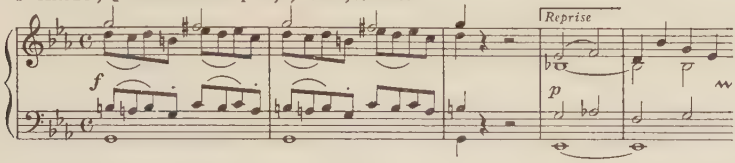
Im Gegensatz zu Mozart, der solche Überraschungseffekte später meidet, finden wir, daß Haydn sie bis in die späten Werke verwendet[1]. Betrachten wir zunächst diejenigen Fälle, die harmonisch in der gleichen Weise wie das obige Mozart-Beispiel gelagert sind, also den Übergang (D) [Tp]-T. Belege finden sich hauptsächlich in den Sinfonien und Quartetten, weniger in den Klaviersonaten und Trios mit Klavier. Ein schönes Beispiel gibt der 1. Satz des Es-Dur-Quartetts op. 64, 6 (Hob. III, 64). Die knappe Durchführung besteht aus drei Abschnitten (T. 46–66; 67–83; 84–97), deren erster mit dem Hauptthema polyphon verfährt und schon in die T zurückführt, jedoch noch nicht in die Reprise, sondern in einen zweiten Abschnitt der Durchführung leitet. Dieser erweist sich durch die gleichmäßige Achtelbegleitung der 2. Violine und die korrespondierenden Motive der übrigen Stimmen (beides dem Nachsatz des ersten Themas entnommen) als eine Art ruhender Pol nicht nur der Durchführung, sondern des ganzen Satzes. Ganz allmählich, ohne Spannung, erfolgt eine Modulation nach Ges-Dur, und in dieser Tonart beginnt der dritte Abschnitt mit einem genauen Zitat des Hauptthemas (Vordersatz); der verlängerte Nachsatz führt in einer energischen und sich verdichtenden Modulation zu einem Halbschluß auf G,

---

[1] Vgl. B. Rywosch, *Der Übergang zur Reprise in Haydns und Mozarts früherer Sinfonik*, Schweiz. Musikpäd. Blätter XXVI, o. J., S. 115ff., 135ff. „. . . Daß sich in Mozarts Sinfonien die Technik des allmählichen Überganges noch öfter als bei Haydn findet, hängt wohl z. T. mit Haydns größerer Neigung zur Drastik und Überraschung zusammen, welche die Gegensätze gern aufeinander prallen läßt . . .“

nach dem man c-moll erwarten müßte. Stattdessen hört man in der tiefen Anfangslage die Reprise eintreten.

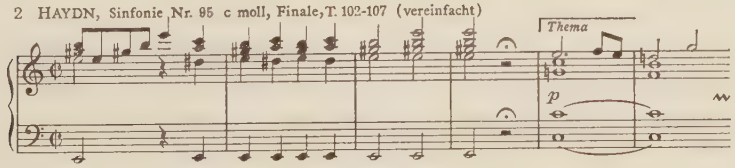
1 HAYDN, Quartett Es-dur op. 64, 6; 1. Satz, T. 95-99



Womit ist diese Maßnahme formal zu begründen? Erstens: Im Verlauf der Durchführung geschah schon vor der Reprise eine Rückleitung nach Es-Dur. Die endgültige Rückführung muß möglichst die Haupttonart auf einem anderen Weg erreichen. Zweitens: Der dritte Durchführungsabschnitt muß in seinem harmonischen Habitus einen Kontrast zu dem ruhigen Mittelabschnitt bilden und insofern auch die Reprise auf unvermutete und erregende Weise erreichen. Schließlich drittens: Die Modulationssequenz, die zur Reprise führt, arbeitet mit Zwischen- oder Einführungsdominanten. Es wäre somit unwirksam, wenn auch die Zieltonart selbst durch dieses Mittel, also ihre Dominante, angesteuert würde.

Die anderen Beispiele sollen nicht mit der gleichen Ausführlichkeit behandelt werden. Das C-Dur-Finale der c-moll-Sinfonie Nr. 95 ist kein eindeutiger Sonatensatz, sondern eine für Haydn typische Mischform aus Rondo- und Sonatenelementen, ohne eigentliche Zwischensätze (Couplets), dafür aber mit aus dem Thema gewonnenen etwas archaisierenden polyphonen Sequenzmodellen. Der Satz bringt kaum andere Tonarten als C-Dur und G-Dur, mit Ausnahme der c-moll-Einlage als Steigerung vor der (einer Coda gleichenden) Themawiederkehr am Schluß und eben der Entwicklung vor der ersten Wiederaufnahme des originalen Themas, die etwa der Sonatenreprise entspricht. Hier moduliert er über die S (F-Dur), die sonst nirgends vorkommt, in einen stark akzentuierten Halbschluß auf E, der nach a-moll führen müßte. Es ist leicht einzusehen, daß in diesem tonartlich so bewußt eingeschränkten Satz, dem die Durchführung fehlt, etwas Überraschendes geschehen muß, um eine Reprisensituation zu schaffen.

2 HAYDN, Sinfonie Nr. 95 c moll, Finale, T. 102-107 (vereinfacht)



Im Finale der Sinfonie Nr. 103 Es-Dur, einem klassischen Sonatenrondo mit der für Haydn charakteristischen Beschränkung auf einen einzigen themati-

schen Gedanken, geschieht die zweite Refrainwiederholung über den gleichen Weg wie in den vorgenannten Beispielen. Die Situation ist der des Es-Dur-Quartetts nicht unähnlich; wir können uns damit begnügen, festzustellen, daß in einem solchen „monothematischen" Rondo verschiedenartige Refraineinführungen nötig sind.

Bei Mozart dagegen, wo die Zwischensätze in Rondos thematisch selbständigen Charakter haben und die thematische Einheitlichkeit des Gesamtsatzes nicht so sehr in der Absicht liegt, ist es manchmal möglich, die gleichen Refraineinführungen mehrmals zu verwenden. Diese Überleitungen stellen dann immer besondere kompositorische Kabinettstücke dar (z. B. Finale der Sonate KV 333 B-Dur; Finale des Klaviertrios B-Dur KV 502), führen aber ausnahmslos über die D der Haupttonart.

Haydn hat auch Zwischenlösungen, wie etwa im 1. Satz der konzertanten Sinfonie B-Dur (Hob. I, 105), wo zwischen dem Halbschluß auf D (D der Tp) und der mit dem Ton *f* beginnenden Reprise nur zwei Halbtonstufen (*d-es-e-f*) eingeschaltet sind; – dieses beschauliche Thema verträgt keine „ruckweise", plötzliche Einführung. Ähnliches gibt es bei Mozart, wohlgemerkt in der frühen Zeit (2. Satz der Sonate G-Dur, KV 283).

Diese Übergänge (auf eine Einführungsdominante zur Tp folgt unmittelbar die T) kommen auch bei Beethoven vor, z. B. im ersten Satz der Violinsonate op 24 F-Dur und im Scherzo der Violinsonate op. 30, 2 c-moll. In beiden Fällen wird die Pause vermieden, indem jeweils ein Ton ausgehalten bzw. repetiert (oder getrillert) wird und so ein bruchloser Übergang in die Reprise hinein geschaffen wird[1].

Ein anderer harmonischer Schritt ist seltener, aber doch bei Haydn mehrfach nachzuweisen: (D) [Dp] – T. In der Es-Dur-Sonate (Hob. XVI, 25, vor 1775) folgt diese Reprise auf einen nach g-moll weisenden D-Dur-Dreiklang. Dieser Übergang wirkt hier verhältnismäßig schroff. Der Hörer merkt, daß der besondere Reiz derartiger Reprisen in der Gleichzeitigkeit von Unerwartetem einerseits und doch sicherer Führung über gangbare Brücken andererseits beruht, und wenn diese Brücken zu schwach sind, bleibt nur ein gewisser Schock zurück, nicht aber das Gefühl einer nachträglich doch als sinnvoll registrierten Wendung. In der späteren Zeit verwendet Haydn diesen Übergang mit größerer Vorsicht[2]. Als Reprisenübergang überzeugend erscheint er im Finale der Sinfonie Nr. 93 in D-Dur. Das Thema ist auftaktig und kann mit seinem Einsatz auf *a* nicht gut direkt auf den *Cis*-Halbschluß folgen (vielleicht hätte es Haydn zur Zeit der erwähnten Es-Dur-Sonate gewagt!); so bringt er vor dem Reprisen-eintritt noch eine Wiederholung des Oktavenmotivs von D aus, wie eine gewalt-

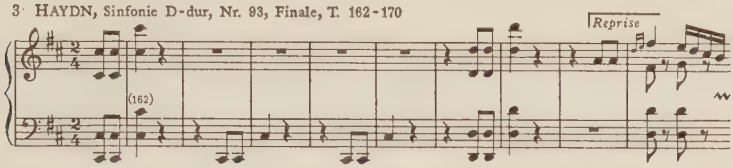
---

[1] Vgl. W. Broel, *Die Durchführungsgestaltung in Beethovens Sonatensätzen,* Neues Beethovenjahrb. VII, 1937, S. 75.

[2] Harmonieübergänge dieser Art sind übrigens im Barock (zwischen zwei Sätzen) recht selten.

same Halbtonrückung. Damit ist der Boden für das spielerische Thema geschaffen, das erst nach der kategorischen Einsetzung seines Grundtons eintreten darf.

3 HAYDN, Sinfonie D-dur, Nr. 93, Finale, T. 162-170



Außerhalb des Repriseneingangs finden wir diesen Harmonieschritt noch mehrfach bei Haydn, so in der Es-Dur-Sonate (Hob. XVI, 38) innerhalb der Durchführung des 1. Satzes und im Finale der konzertanten Sinfonie (Hob. I, 105) vor einer Art Scheinreprise, die in Wirklichkeit nur einen in der T beginnenden fugatoähnlichen Abschnitt einleitet. Auch Mozart kennt diese Praxis (Sonate B-Dur, KV 570, 1. Satz, T. 22/23), würde aber nie auf diese Art eine Reprise einleiten.

Auf den ersten Blick könnte man den Repriseneintritt im 1. Satz des Streichquartetts op. 18, 3 D-Dur von Beethoven hier ebenfalls anführen. Bei näherem Zusehen zeigt sich, daß der harmonische Gang hier (D) [Dp] – D(!) lautet, weil das Hauptthema dominantisch beginnt. Über Themen dieser Art wird noch zu sprechen sein.

Alle bisher betrachteten Möglichkeiten sind in irgendeiner Form aus harmonischen Praktiken im Barock abzuleiten, mit der schon erwähnten Einschränkung, daß derartige Halbkadenzen dort nur zwischen zwei Sätzen eines Zyklus, nicht innerhalb der Sätze vorkommen. In einem Concerto, einer Triosonate oder einer Suite erscheint also nach einem solchen Halbschluß etwas Neues, bisher nicht Gehörtes, während im klassischen Sonatensatz (oder auch Rondo) etwas Bekanntes, nämlich das Hauptthema oder der Refrain folgt. Diese Gegenüberstellung führt in eine Charakteristik der Wesensunterschiede zwischen beiden Stilen hinein. Man erlebt bei Haydn und Beethoven, daß die Reprise häufig gerade nicht als vorgeplanter, selbstverständlicher Vollzug erscheinen soll, sondern als neuer Aspekt, als vertrautes Wesen in veränderter Beleuchtung, als Zeugnis einer für diesen Stil typischen Diskontinuität innerhalb des einzelnen Stückes [1]. „Dem Thema ist bei seiner Wiederkehr anders zumute", heißt es bei Halm [2]; und dieses Wiederkommen auf anderer Ebene wird durch eine solche harmonische „Seitentür" stark unterstrichen. Auch läßt sich schon hier für Haydn (auch Beethoven) ableiten, daß er oft eine Tendenz zu einer musikalischen Mehrdimensionalität zeigt, zu verschiedenen „Erlebensschichten", zwischen denen er innerhalb eines Satzes wechseln kann.

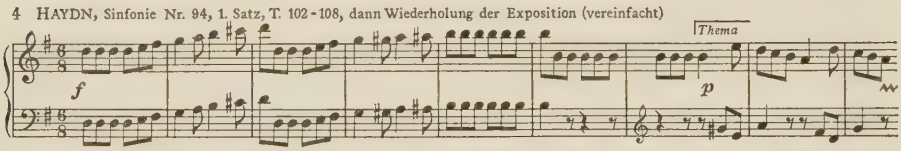
---

[1] Vgl. hierzu die weiter unten angeführten Zitate aus THR. GEORGIADES, *Musik und Sprache,* Berlin, Göttingen, Heidelberg 1955.

[2] *Beethoven,* a. a. O., S. 128.

Im folgenden sollen Fälle untersucht werden, für die es keine Vorbilder aus früherer Zeit gibt, die aber wie die bisherigen auf Terzverwandtschaft (statt Quintverwandtschaft) beruhen. Wir bemerkten, daß Beethoven an den erwähnten Stellen einen Halbschluß mit Pause vermeidet und einen Ton als Brücke weiterklingen läßt; ebenso stellten wir bei Mozart die Neigung fest, nach erreichter D die Pause zu umgehen und mit einer charakteristischen Überleitungsfigur die Reprise zu erreichen. Bei Haydn sind bis in den Spätstil hinein die Generalpausen häufiger; er entwickelt aber auf der andern Seite sehr originelle Möglichkeiten, die Reprise über eine mediantische Beziehung und ohne Halbschlußpause anzusteuern. Zuerst sei ein Beispiel erwähnt, das auf einem ungewöhnlichen Hauptthema beruht. Es handelt sich um den 1. Satz der bekannten Sinfonie „mit dem Paukenschlag" in G-Dur, Nr. 94. Das Thema kann recht frei mit der Haupttonart verfahren, weil sie durch die Einleitung (Adagio cantabile) mit ihrem liedhaften Themenkopf genügend festgelegt ist. So beginnt das Hauptthema mit einer Einführungsdominante zur Sp, der dann sequenzhaft der analoge Schritt D-T folgt. Dieses Thema nach einem normalen D-Halbschluß einzuführen, unternimmt Haydn bezeichnenderweise nur zu Anfang nach der Introduktion, an einer Stelle also, wo es der Hörer noch nicht kennt. Aber schon bei der Wiederholung der Exposition geht er einen andern Weg, obgleich gerade dort der Rückweg über die D, in der die Exposition sich ohnehin in ihrer Endphase bewegen muß, recht nahe liegt.

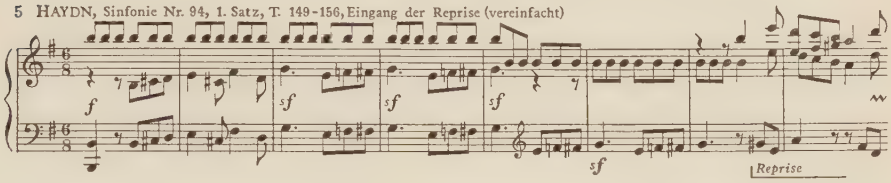
4 HAYDN, Sinfonie Nr. 94, 1. Satz, T. 102-108, dann Wiederholung der Exposition (vereinfacht)



Der Unisono-Tonleiter von *d* bis *d'* folgt eine zweite, rhythmisch gleichartig, aber ab *g* chromatisch verlaufend und somit nur bis *h* gelangend. Dieses *h*, akkordlich nicht festgelegt, deutet man beim Hören am leichtesten als (D) zu e-moll; das wäre dann wieder das gleiche Verhältnis zur T wie in den meisten bisher besprochenen Fällen. Neuartig an diesem Übergang ist aber der festgehaltene Ton *h*, mit dem dann das Thema wieder einsetzt (auf ähnliche Praktiken bei Beethoven wurde weiter oben hingewiesen), andererseits der Umstand, daß die Wiedereinführung darauf Rücksicht nimmt, daß das Thema nicht in der Haupttonart selbst einsetzt, sondern erst zu ihr hin sequenziert, und daß somit aus diesem Grunde die Dominante bei der Einführung vermieden wird. Die Wirkung auf den Hörer, der sich meist erst nachträglich Rechenschaft über das Vollzogene ablegen kann, ist entsprechend frappant und verdient (ähnlich wie beim späteren Repriseneintritt) mit feinerer Berechtigung den Namen „Surprise", den der berühmte Paukenschlag im 2. Satz der Sinfonie gegeben hat. Der

Übergang zur Expositionswiederholung war auf diese ungewöhnliche Weise nur vertretbar, weil durch den Schluß der Exposition und den erwarteten Wiederauftritt des Hauptthemas die tonalen Verhältnisse ganz klar liegen. Anders liegen die Dinge am Ende der Durchführung. Dort entsteht vorübergehend der Eindruck einer markierten Kadenzierung in die Dp-Tonart h-moll. Wenn diese Kadenz zu einem Abschluß käme und nach einer Pause ein (mit der T einsetzendes) Thema erschiene, hätten wir etwa die Situation wie an der entsprechenden Stelle im 1. Satz des II. Brandenburgischen Konzerts. Wir befinden uns aber stilistisch an einem ganz anderen Ort. Die Kadenz wird scheinbar noch weiter bestätigt, indem eine Art Trugschluß auf *G* eingeführt wird, wie es noch in der Frühklassik häufig war; dieser Trugschluß jedoch bleibt hartnäckig stehen, wird bekräftigt und entpuppt sich nachher, als auf dem festgehaltenen *h* das Hauptthema wieder angelaufen ist, als eine Art von flüchtig und überraschend vorausgegebener Tonika-Andeutung.

5 HAYDN, Sinfonie Nr. 94, 1. Satz, T. 149–156, Eingang der Reprise (vereinfacht)

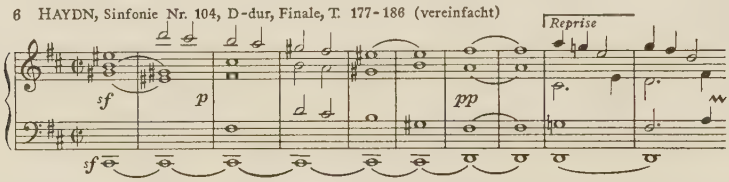


Diese Maßnahme ist hier nötig, weil ja in der Durchführung vorher durchaus wechselhafte harmonische Verhältnisse geherrscht haben. Gemeinsam für Reprise und Expositionswiederholung ist aber der Eintritt des Themas aus einer harmonisch angespannten, offenen und mehrdeutigen Situation heraus; hier leicht erklärbar aus dem ebenfalls tonal instabilen, sich erst im Verlauf festigenden Charakter des Themas. Dieser Habitus eines Hauptthemas, dem ein weiterer, die tonale Kadenz energisch bestätigender Abschnitt folgt, der weniger individuelle Züge trägt, dafür aber um so mehr die harmonischen und strukturellen Gerüstfunktionen vertritt, – dieser Themenzuschnitt ist besonders typisch für den mittleren und späten Beethoven. Es sei nur an die ersten Sätze der Sonate op. 81 a, der Quartette op. 59, 3 und op. 127 erinnert, wobei gleichzeitig klar wird, daß dieser Typ eine (langsame) Einleitung benötigt. Auch Beethoven kennt bei Themen dieser Art höchst originelle Reprisenbildungen. Übrigens sei erwähnt, daß Haydn solche Lösungen nicht selbstverständlich waren. Im 1. Satz der Sinfonie Nr. 86 D-Dur sieht das Thema dem der Nr. 94 äußerst ähnlich, wenn auch weniger zwingend und prägnant. Haydn führt aber hier die Reprise mit einem normalen Dominanthalbschluß ein.

Ein weiteres Beispiel zeigt, daß harmonisch ungewöhnliche Reprisen nicht unbedingt einen von der Norm abweichenden Themacharakter voraussetzen. Das Finalethema der Sinfonie D-Dur Nr. 104 ist zwar nicht durchaus alltäglich

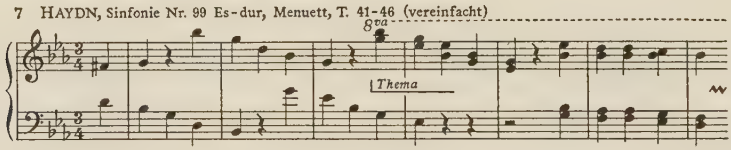
mit seinem Dominantbeginn über einem T-Orgelpunkt, aber es fordert nicht zu einem auf besondere Art konstruierten Repriseneintritt heraus (den Beweis liefert die Expositionswiederholung). Gegen Ende der Durchführung ist das Geschehen in eine fremde, verzauberte Atmosphäre getaucht, und es gelingt Haydn unvergleichlich, aus dieser Welt ohne Bruch in die Reprise zu führen, so daß der Hörer erst während des Themas nach und nach in die „Wirklichkeit" zurückgelangt. Der harmonische Weg ist dem in der Sinfonie Nr. 94 begangenen ähnlich; in fis-moll wird ein Trugschluß gebracht, der als neue (und ursprüngliche) T festgehalten wird und die Themawiederkehr ermöglicht[1].

6 HAYDN, Sinfonie Nr. 104, D-dur, Finale, T. 177-186 (vereinfacht)



Noch ein letztes Beispiel für Mediantik aus einem Menuettsatz von Haydn (Sinfonie Es-Dur, Nr. 99). Der Satz wird ausführlich bei Mersmann[2] besprochen, ohne daß dort allerdings auf die Art der Themawiederkehr eingegangen wird, auf die es Mersmann bei seiner mehr strukturell-formalen Behandlung nicht ankommt.

7 HAYDN, Sinfonie Nr. 99 Es-dur, Menuett, T. 41-46 (vereinfacht)



Wir haben hier ein Beispiel dafür, was später in bezug auf Beethoven „Reprisenverschleierung"[3] oder „maskierter Repriseneintritt"[4] genannt wird. Die Reprise wird durch verwandte Motive in der gleichen Lage, die harmonisch anders orientiert sind, vorbereitet, so daß der wirkliche Eintritt nicht gleich beim ersten Eindruck zu lokalisieren ist. Dabei werden nebeneinandergesetzt ein gebrochener g-moll-Dreiklang und ein ebenfalls abwärts gebrochener Es-Dur-Sextakkord („Dreiklang" und „Sextakkord" hier nur auf die Oberstimme bezogen), der den Wiederbeginn des Themas darstellt. Harmonisch gesehen ist das die Verbindung zweier terzverwandter Klänge und gehört insofern an diese

[1] BEETHOVEN verwendet im 4. Satz von op. 131 (T. 44/45) die gleiche Fortschreitung, die dort einen ganz anderen Charakter annimmt. Gemeinsam bleibt aber die frappierende Wirkung der „Seitentür".

[2] H. MERSMANN, *Musikhören*, Potsdam 1938, S. 50ff.

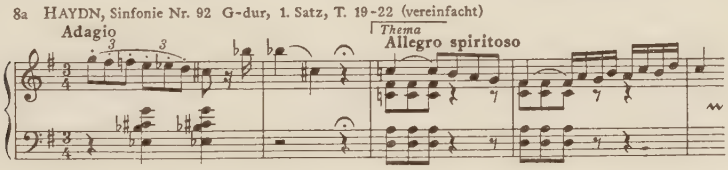
[3] W. BROEL, a.a.O., S. 75.

[4] W. v. LENZ in bezug auf op. 101, 1. Satz, zitiert bei H. RIEMANN, *L. van Beethovens sämtliche Klaviersonaten*, Berlin 1920 (2. Aufl.), Bd. III, S. 254.

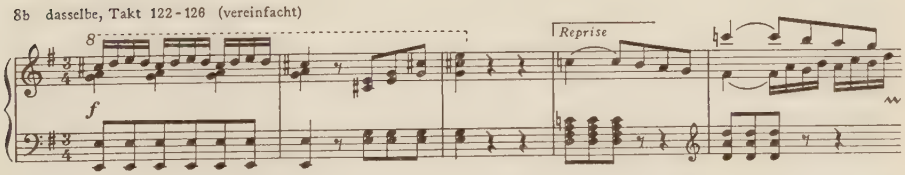
Stelle unserer Betrachtungen. In bezug auf den Gesamthabitus solcher Themeneintritte gibt es viele ähnliche Beispiele bei Beethoven, etwa Klaviertrio op. 70, 2, 1. Satz; Sonaten op. 81 a, 3. Satz und op. 101, 1. Satz; Streichquartett op. 132, Finale. Der harmonische Weg verläuft jeweils anders als bei Haydn; die Absicht aber ist die gleiche, nämlich die schematische Gliederung aufzulockern, die Grenzen zu verwischen, den Eindruck zu vermitteln, daß nicht strenge Unterordnung unter einen festgelegten Formtyp, sondern Entfaltung des unverwechselbaren Individualcharakters eines Satzes das Primäre ist. Dabei allerdings werden die Anforderungen des Formtyps wie beiläufig mit erfüllt, aber sie treten für den unbefangenen Hörer in den Hintergrund.

Bei Haydn sind noch einige andersartige Reprisenlösungen zu beobachten, die keine terzverwandtschaftlichen Harmoniegänge verwenden; zunächst zwei Führungen über die doppelte Dominante (^{D}D). Hier liegt die Vermutung nahe, daß in diesem Fall das Thema selbst mit der D einsetzen wird, das vorherrschende Dominantverhältnis beim Repriseneintritt also nur um eine Station verschoben ist. Beide mir bekannten Beispiele von Haydn bestätigen diese Annahme und geben weitere Belege für die Abhängigkeit der Repriseneinführung von der jeweiligen Thematik. Der 1. Satz der Sinfonie G-Dur Nr. 92 soll hier untersucht werden. Das Thema beginnt gleichsam mit seiner eigenen dominantischen Einführung, einem ausgespielten D^7-Akkord, der aber auch motivisch gesehen über einen bloßen Einführungshabitus hinauswächst und im Satz eine entscheidende Rolle spielt. Wir haben auch hier die bei Nr. 94 erwähnte Praxis eines thematischen „Vorlaufs" vor dem zweiten Abschnitt der ersten Hauptgruppe, der energisch die Kadenzverhältnisse festlegt. Die erwähnte Dominante innerhalb des Themas nun wird zweimal auf verschiedene Weise von ihrer eigenen Dominante (nämlich der doppelten Dominante) eingeleitet.

8a HAYDN, Sinfonie Nr. 92 G-dur, 1. Satz, T. 19-22 (vereinfacht)



8b dasselbe, Takt 122-126 (vereinfacht)



Das 1. Beispiel zeigt den Eingang des Themas nach der Introduktion, die ^{D}D erscheint diesmal als übermäßiger $\frac{6}{5}$-Akkord, funktionsmäßig: $D\,^{9>}_{7\,5>}$, so daß der ganze Akkord für den Themaeintritt nur um einen Halbton abwärts geführt

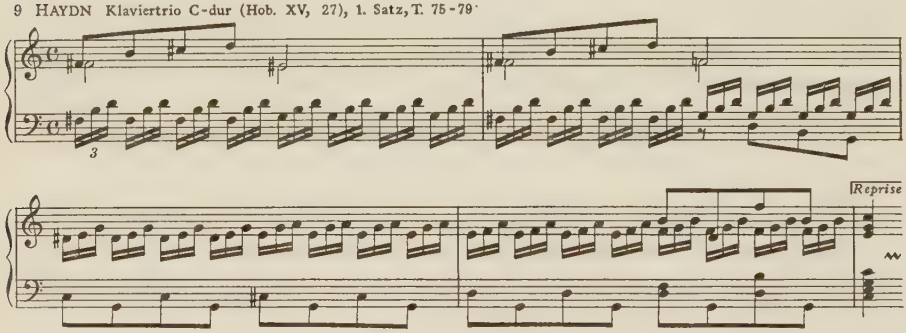
werden muß. Auch beim Repriseneintritt (2. Beisp.) verwendet Haydn die ^{D}D, hier in einer weniger gespannten Form, weil die Tonart schon deutlich vorbereitet wurde und die Reprise erwartet wird. Auch hier finden wir in dem verkürzten D^7-Akkord *e-g-cis-e* eine gute Stimmführungsmöglichkeit, in den thematischen D^7-Akkord der Reprise überzuleiten.

Das zweite hier zu erwähnende Beispiel für die Verwendung der ^{D}D ist kein ausgesprochener Sonatensatz, nämlich das Finale des A-Dur-Quartetts op. 55, 1 (Hob. III, 60)[1].

Bei Beethoven gibt es meines Wissens hierzu kein Seitenstück. Die wenigen mit der D beginnenden Themen werden anders eingeleitet. Im Finalrondo der Sonate op. 7 Es-Dur läßt er jeweils schon vor dem Refraineintritt die D erklingen, so daß das Thema stets in einer harmonisch entspannten Atmosphäre auftritt, die seinem eigenen, vorwiegend idyllischen Stimmungsgehalt jedenfalls am besten entspricht. Dagegen verfährt er in anderen Stücken dem Sinne nach ähnlich wie Haydn (z. B. Finale der II. und der VII. Sinfonie), ohne jedoch harmonisch das gleiche Mittel zu verwenden.

Damit sind die harmonischen Möglichkeiten, aus der Durchführung in die Reprise zu gelangen, für Haydn im wesentlichen dargestellt. Erwähnt sei noch der 1. Satz des Trios in C-Dur (Hob. XV 27), wo 2 Takte vor der Reprise eine in dieser Richtung seltene Umdeutung eines übermäßigen $\frac{6}{5}$-Akkords in einen D^7-Akkord der Haupttonart erfolgt.

9 HAYDN Klaviertrio C-dur (Hob. XV, 27), 1. Satz, T. 75-79



Viel häufiger ist der umgekehrte Weg, d. h. die Umdeutung eines D^7-Akkords (der Tonart des verselbständigten Neapolitaners bzw. des Gegenklangs der Moll-S, also z. B. Des-dur, wenn C-Dur die Haupttonart ist) in einen übermäßigen $\frac{6}{5}$-Akkord, der eine doppelte Dominante (mit tiefalterierter Quint) zur

[1] Schon um 1820 war es allerdings möglich, auf die ^{D}D unmittelbar ein mit der T beginnendes Thema folgen zu lassen. Beispiele: 2. Satz der Sonate op. 109 von BEETHOVEN (T. 104/105); übrigens das einzige hier erwähnte Moll-Beispiel; – 2. Satz der (Unvollendeten) Sinfonie h-moll von SCHUBERT (T. 141/42). – Die beabsichtigte Wirkung ist ähnlicher Art wie manchmal bei HAYDN, nur haben sich inzwischen die Hörkategorien verlagert, und der gleiche Zweck erfordert veränderte Mittel.

Haupttonart darstellt. Er findet sich z. B. bei Beethoven im 1. Satz der IV. Sinfonie[1] oder, in der gleichen Tonart und mit den gleichen Akkorden im 3. Satz der IX. Sinfonie. Man kann in Lehrbüchern nachlesen, daß dieser letztere Weg der sinnvollere ist, weil ein leicht zugänglicher Akkord in einen gespannten, komplizierten, obwohl klanglich identischen umgedeutet wird, während im Haydn-Trio aus einem exponierten Akkord, wenn man ihn wie bei einer plötzlichen Eingebung auf die lange verlassene Haupttonart bezieht, ein ganz selbstverständlicher D^7-Akkord wird. Diese Darstellung zeigt schon, daß Haydns Schritt in einer derartigen Reprisensituation seine Berechtigung hat, um so mehr, als nach dem D^7-Akkord nicht sofort das mit einem vollen C-Dur-Dreiklang beginnende Thema einsetzt, sondern zwei Takte über einem Dominant-Orgelpunkt eingeschoben sind, gleichsam um sich in der Tonika-Sphäre wieder einzuleben[2].

Zum Schluß sei noch kurz auf Beethovensche Reprisenlösungen hingewiesen, für die es bei Haydn keine Vorbilder gibt. Die wichtigsten und damals ungewöhnlichsten sind diejenigen, bei denen die Haupttonart auf dem Weg über ihre S erreicht wird. Sprachen wir bei der Terzverwandtschaft von einer „Seitentür", so müßten wir hier eine „Hintertür" annehmen. Die eigentümlich „lösende" Wirkung dieses Schrittes hat Halm[3] für den ersten Satz der VI. Sinfonie eindrucksvoll beschrieben. Verwandte Bildungen gibt es im 3. Satz der Sonate op. 81 a, auch im Finale des Quartetts op. 132. Auf letzteres weist in diesem Zusammenhang auch W. Riezler[4] hin. Beide Stücke wurden schon vorher als Belege für „Reprisenverschleierung" genannt, und an dieser Stelle läßt sich die Folgerung ziehen, daß gerade der Weg über die S besonders deutlich den Eindruck von Unauffälligkeit oder Beiläufigkeit erzeugt, der sich bei diesen Reprisen einstellt. Natürlich ist das keine Unauffälligkeit als Selbstzweck bzw. ein Zurückgreifen auf frühere Reihungspraktiken, sondern eher eine Art bewußter Paradoxie, ein Tun-als-ob, das ja in jeder hochqualifizierten und gleichzeitig reflektierten Kunst eine bedeutende Rolle spielt.

Haydn rechnet offenbar nicht mit der Möglichkeit, über die S in die Reprise zu gelangen, nicht einmal bei Themen, die mit der S beginnen, wie der Repriseneintritt im 1. Satz der Sinfonie Nr. 73 (La Chasse) zeigt.

Bei Beethoven weiter erwähnenswert wären in diesem Zusammenhang noch etwa der 1. Satz der Sonate op. 81 a, der 2. Satz der Sonate op. 78, das Finale

---

[1] HALM, *Beethoven*, a. a. O., S. 144 ff.

[2] Dagegen entsteht bei der umgekehrten Wendung der Eindruck des Unerhörten, einer erstaunlichen Kraftanstrengung, und BEETHOVEN reagiert in genialer Weise darauf, indem er auf dem so überraschend erreichten T-Quartsextakkord zunächst einen Augenblick haltmacht, wie aufatmend. Später, schon bei SCHUBERT mit seinem harmonischen Reichtum, wurde diese Akkordumdeutung vollends Allgemeingut und verlor einiges von ihrem Erlebniswert; vielleicht hat sie SCHUBERT auch deshalb in der erwähnten Stelle der h-moll-Sinfonie vermieden (vgl. S. 178, Anm. 1).

[3] *Von zwei Kulturen der Musik*, a. a. O., S. 100 ff.

[4] *Beethoven*, Zürich 1951 (7. Aufl.), S. 290.

im Quartett op. 59, 2; alles Stücke, in denen die Einführung der Reprise in besonderer Weise darauf eingeht, daß die jeweiligen Hauptthemen nicht mit ihrer T beginnen.

Eine allgemeine Typologie des Repriseneintritts bei Haydn oder in der gesamten Wiener Klassik kann hier nicht gegeben werden, denn die Bestimmung dieser Arbeit ging dahin, nur die harmonisch außergewöhnlich verlaufenden Bildungen zu untersuchen. Diese bleiben gegenüber der „Norm", soweit es eine gibt, erheblich in der Minderzahl. Es zeigt sich aber, daß diese Erscheinungen, falls sie nicht in Einzelfällen Relikte aus früheren Stilepochen sind, nur in qualitativ bedeutsamen Werken vorkommen. Das soll nicht heißen, daß aus ihnen ein Qualitätsmaßstab gewonnen werden kann, wohl aber, daß es nicht um belanglose Abweichungen zufälliger Art geht. Eine Motivierung der Sonderlösungen aus kompositorischen Erwägungen konnte fast immer geboten werden.

Inwiefern können die gegebenen Beispiele dazu beitragen, das Typische des Wiener klassischen Stils der Instrumentalmusik zu verdeutlichen? Wir berufen uns hinsichtlich der Aufstellung von unterscheidenden Merkmalen der Wiener Klassik auf Mersmann[1] und Georgiades[2]. Mersmann stellt einige Kategorien für die Grenzziehung zwischen den Formprinzipien der klassischen Sonate und denen der Barockformen[3] und der Lied- und Reihungsformen heraus: Der Charakter des klassischen Themas etwa einer Sonate (im Vergleich zur in sich geschlossenen Periode einer Liedform) bedingt einen offenen, vom Entwicklungsprinzip getragenen Formverlauf.

„. . . das Wesen der Sonate ist dynamisch, nicht auf den in sich ruhenden Aufbau einer architektonischen Form gerichtet, sondern auf den Ausgleich von Spannung und Auslösung. Man könnte darum auch die Fuge eine epische, die Sonate eine dramatische Form nennen . . ."; oder ebendort: „. . . Zeichen der gegensätzlichen Spannung zwischen den beiden Themen ist die Harmonik." Hinsichtlich des „Alten Stils, der mit Bach zu Ende geht", spricht Mersmann demgegenüber von „konstruktiver Harmonik".

Die Begriffe „offener" und „geschlossener" Formverlauf werden an wenigen Stellen so klar wie bei der Einführung der Reprise und bei der allmählichen, aber zielbewußten Aussonderung der Vollkadenzen vor Wiedereintritten von Themen. – Ebenso einleuchtend spiegelt sich der Bedeutungswandel der Harmonik von einem rein architektonisch gliedernden Mittel zu einem Element der musikalischen Spannung und Lösung etwa in der ganz verschiedenartigen Behandlung mediantischer Harmonieschritte vor Themeneintritten bei Bach einerseits und dem späteren Haydn (oder auch Beethoven) andererseits. – Wenn man

---

[1] H. Mersmann, a.a.O., S. 147ff.

[2] Thr. Georgiades, *Musik und Sprache*, a.a.O.

[3] Unter „Barockformen" seien hier vereinfachend sowohl die Ablaufs- und Reihungsformen (etwa Concerto) wie auch die spezifisch polyphonen Formen (Fuge) verstanden. Mersmann grenzt das klassische Prinzip der Sonate gegen beides ab.

schließlich die Sonate eine „dramatische" Form nennen will, so setzt das voraus, daß diese (wie jede) Dramatik sich in verschiedenen Spannungs- und Erlebnisräumen abspielt, mehr oder weniger im Gegensatz zu „epischen" Formen. Auf Haydns (auch Beethovens) Neigung zu häufigem, manchmal überraschendem Wechsel der Erlebnisebene wurde bereits hingewiesen.

Georgiades verwendet ebenfalls die Gegenüberstellung episch-dramatisch: „Die epische Haltung" entspricht einem Satz, „dem die Entfaltung immanent ist. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bilden dort ein ungebrochenes Ganzes. Die Zeit ist nicht als selbständige Größe vorhanden. Der klassische Satz hingegen, der der Theaterhaltung entspricht, ist diskontinuierlich; während seines Ablaufs greifen unvorhergesehene Kräfte ein, die seinen Gang ändern" (S. 119). Im folgenden stellt Georgiades dar, wie in der Wiener Klassik durch die erwähnte Diskontinuität der musikalische Augenblick gesteigerte Bedeutung erhält. An anderer Stelle (S. 116) heißt es über die Beziehung dieser Musik zum Hörer: „Die Einstellung auf den Hörer, die die Schaffung des Gegenüber mit sich bringt, hat zur Folge eine weitere Eigenschaft der Wiener klassischen Musik: die *Ausstrahlung*. Dies wird wesentlich durch Tonstärke- und Tempodifferenzierungen unterstützt, die das Mitreißende erhöhen. Man wendet sie bewußt als Kompositionsmittel an, sie werden schriftlich fixiert". Die Komposition wird (S. 116) als „Zusammenstellung des Satzes aus kleinen selbständigen Impulsen" charakterisiert.

Betrachten wir die dargestellte Reprisenpraxis, so können wir sie leicht kennzeichnen als eines der Mittel, die Gespanntheit des Hörers im Verlauf des Stückes zu erhalten oder zu steigern; ebenso finden wir auf diesem Gebiet treffende Beispiele für die „unvorhergesehenen Kräfte, die eingreifen und den Gang ändern". Dabei darf natürlich nicht vergessen werden, daß gerade im Augenblick der Reprise, angesichts des Wiedergewinns von Haupttonart und erstem Thema, die überwölbende Einheit und Homogenität des ganzen Geschehens in Erscheinung tritt.

Der Begriff der „kleinen selbständigen Impulse" gibt die Möglichkeit, auf einen Unterschied zwischen Haydns (und Beethovens) Kompositionsweise und derjenigen Mozarts hinzuweisen. Mozart bemüht sich, einen organischen, natürlichen Rückgang in die Reprise zu bauen, wie groß auch die harmonische und rein emotionale Spannweite der Durchführungsteile gewesen sein mag. Er vermeidet plötzliche Konfrontierungen verschiedener Erlebnisebenen, die willkürlich scheinen könnten. Bei Haydn und Beethoven gibt es – immer im Hinblick auf bestimmte Reprisenerscheinungen gesprochen – die Neigung zu Überraschungen, dialektischen Feinheiten, eben zu jenen plötzlich eintretenden kleinen selbständigen Impulsen. Hierhin gehören auch die – scheinbaren – Eingriffe des Komponisten in das sich vollziehende musikalische Geschehen, wenn z. B. Haydn in der Sinfonie Nr. 94 im Ablauf einer Kadenz plötzlich innehält, einen Akkord heraushebt, ihn festhält und durch ihn die Reprise einleitet. Dabei ist

es „notwendig, daß wir stets auf der Hut sind, um bei unerwarteten Wendungen lenkend einzugreifen" (Georgiades, S. 115). – Es zeigt sich, daß alles, was Georgiades über den klassischen Stil schreibt, zwar auch für Mozart gilt, aber wohl vorwiegend für den Opernkomponisten. Die Instrumentalmusik, so sehr sie sonst mit den gleichen Mitteln arbeitet, vertritt im Vergleich zu Haydn und Beethoven eine andere, innerhalb des Zeitstils weniger die Diskontinuität betonende Haltung.

Am Phänomen des Repriseneintritts zeigt sich außerdem der Verlauf der stilistischen Entwicklung und Wandlung in Haydns Instrumentalwerk, von frühklassischen weitgehend nach Ablaufsprinzipien orientierten Formgebilden zu den intensiv durchorganisierten musikalischen Gestalten der Spätzeit mit ihrer Mehrschichtigkeit und differenzierten Spannungskurve.

Weiterhin ist die für Haydn und Beethoven kennzeichnende häufige Praxis der Verwendung einer Thematik, die erst in ihrem Verlauf die Tonart konstituiert, deutlich aus dem Habitus der entsprechenden Repriseneinführungen zu belegen.

Insgesamt endlich vermögen die Beispiele an konkreten Fällen zu zeigen, wie sehr Haydn der große Anreger – aber auch Verwirklicher – Beethovenscher Formmittel ist, wie andererseits aber Beethoven die Haydnschen Anregungen kaum je kopiert, sondern ihrem Geist nach aufgreift und oft zu anderen Detaillösungen kommt. Dabei bietet gerade die Reprisenpraxis einen Anlaß zu dem Hinweis, daß Beethoven in seiner Harmonik ganz allgemein der Subdominante eine größere Bedeutung zumißt als Haydn und Mozart[1].

---

[1] Über Subdominantverhältnisse bei BEETHOVEN vgl. A. HALM, *Beethoven*, a. a. O., S. 90.

Zur jüngsten Geschichte des Melodrams

von

RUDOLF STEPHAN

Erwin Stein hat in einem kleinen Artikel *Vom Melodram*[1] die Ansicht vertreten, Arnold Schönberg habe eine neue Art des Melodrams erfunden, in der „die Elemente des Sprachklanges, Tonfall, Rhythmus, Dynamik, des weiteren auch das Tempo und der Vortrag der Rede... in ihren Relationen zueinander festgelegt und in musikalische Formen als Sprechmelodie gebunden" wurden. „Zum erstenmal", so schreibt Stein weiter, „hat Schönberg die neue Form des Melodrams in seinen ‚Gurre-Liedern' verwendet". Im gleichen Heft der gleichen Zeitschrift findet man auch einen kleinen Beitrag von Alban Berg, *Die Stimme in der Oper*[2], in dem der berühmte Komponist u. a. die gleiche Ansicht äußert. Sie hat sich jetzt, wie es scheint, allgemein Geltung verschafft[3]; dennoch ist sie falsch. Der „Erfinder" dieser Melodramart ist nicht Arnold Schönberg, sondern Engelbert Humperdinck.

In einer Besprechung von Hans Pfitzners Musik zu Ibsens *Das Fest auf Solhaug* (1889/90) schrieb Humperdinck Anfang der Neunzigerjahre des vergangenen Jahrhunderts:

„Daß das Melodram hinsichtlich der engeren Verbindung von Wort und Ton noch einer ferneren Entwicklung fähig sei, daran ist wohl nicht zu zweifeln . . ., und vielleicht ist die Zeit nicht mehr fern, wo die Deklamation auch äußerlich in die innigste Verbindung mit der begleitenden Musik gebracht wird, eine Methode, die zwar der Freiheit des rezitierenden Schauspielers einige unbequeme Fesseln anlegen, auf der andern Seite aber auch die gemeinsame Wirkung von Rede und Melodie . . . auf ein hochgesteigertes Maß erheben dürfte."[4]

Humperdinck hat die neue Melodramart, die er selbst „das gebundene Melodram" nannte, erstmalig in der ersten Fassung der Musik zu Ernst Rosmers (Pseudonym

---

[1] Musikblätter des Anbruch 10, 1928, S. 370–372. Dieses Heft erschien auch separat als *Gesang, Jahrbuch 1929 der Universal-Edition.*

[2] Ebda. S. 349–350; wieder abgedruckt in W. Reich, *Alban Berg,* Wien 1937, S. 164–165.

[3] Vgl. H. F. Redlich, *Alban Berg,* Wien 1957, S. 109ff.; I. Kiekert, *Die musikalische Form in den Werken Carl Orffs,* Regensburg 1957, S. 151; auch ich habe in dem von mir herausgegebenen (5.) Band des Fischer-Lexikons, *Musik,* Frankfurt 1957, S. 305, diese (irrige) Ansicht vertreten.

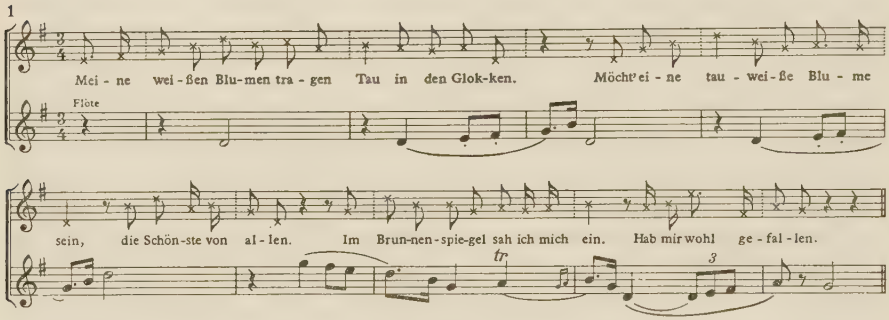
[4] O. Besch, *Engelbert Humperdinck,* Leipzig 1914, S. 171.

für Elsa Bernstein-Porges) *Königskinder* von 1897 angewendet. Otto Besch, der erste Humperdinck-Biograph, schrieb über dieses Werk:

„Ihren besonders charakteristischen Stempel erhielt sie [die Partitur der *Königskinder*] durch die Einführung der melodramatischen Sprechnoten. Humperdinck legte die Deklamation überall da, wo das Orchester gleichzeitig die Situation musikalisch illustrierte, in Tonhöhe und Rhythmus fest. Er folgte bei dieser Fixierung einer verständnisvoll vorgetragenen Deklamation, so daß der gewöhnliche Vortrag bis zu einer Art Halbgesang gesteigert wurde.

Das neue daran waren die von ihm [Humperdinck] eingeführten Sprechnoten, die Zeitdauer und Höhenlage der zu rezitierenden Worte genau vorschrieben.“ [1]

Um die von Humperdinck eingeführte Melodram-Notenschrift zu veranschaulichen, teile ich einen abgeschlossenen Achttakter (aus *Die Königskinder* [1. Fassung], Klavierauszug, Leipzig 1897, bei Max Brockhaus, S. 3) mit [2]:



Die Humperdinck'sche Musik zu den Königskindern war damals Anlaß zu einer außerordentlich heftigen polemischen Erörterung der Frage nach Berechtigung und Kunstwert des Melodrams. Richard Batka und Max Schillings begrüßten in der Prager *Neuen musikalischen Rundschau* (1886–1897) die Neuerung Humperdincks, während Friedrich Rösch und Paul Marsop in der *Allgemeinen Musikzeitung* Otto Leßmanns (1897) sowohl Humperdincks Werk, als auch das Melodram allgemein im Namen Wagners verdammten [3]. Die ganze Kontroverse, die von seiten der Melodramgegner mit wahrhaft törichten Argumenten geführt wurde, blieb nicht wirkungslos; sie regte zur Erforschung der Ge-

[1] Ebda. S. 64 und 171.

[2] Fragmente aus dem Melodram Humperdincks zitieren: G. Münzer, *E. Humperdinck,* in: Monographien moderner Musiker I, Leipzig 1906; R. Batka, *Engelbert Humperdinck,* Die Musik Band 31 (= 8. Jg., 3. Tl.), 1908/1909, S. 16; M. Steinitzer, vgl. S. 185, Anm. 1. Die oben im Text zitierte Stelle läßt aus verschiedenen Gründen an die Erzählung Heinrichs in Pfitzners *Der arme Heinrich* (Klav.-Ausz. Leipzig. o. J. bei Max Brockhaus, S. 130f.) denken, von der F. Hirtler, *Hans Pfitzners „Armer Heinrich“,* Würzburg 1939, S. 124, kühn behauptet, sie sei „ohne Gegenstück in der gesamten Opernliteratur“.

[3] Die Gereiztheit des Tons, namentlich der Kritik F. Röschs (AMZ 1897), hat ihre Ursache offenbar weniger in der Musik, als in der Tatsache, daß der Wagnerianer Humperdinck ein Drama der damals neuen naturalistischen Richtung – E. Rosmer gehörte zu den frühesten Hauptmann-Epigonen – mit Musik versah.

schichte des Melodrams an[1]. Diese Geschichte reichte schließlich sehr wohl zu einer Legitimation dessen aus, was Wagner in seiner programmatischen Schrift *Oper und Drama* „ein Genre von der unerquicklichsten Gemischtheit" nannte. Dennoch scheint es, als seien die Argumente der Melodramgegner Humperdinck nicht gleichgültig geblieben, denn er arbeitete das Werk später zu einer gewöhnlichen Oper um. Hauptgrund für die Neugestaltung dürften aber wohl die Interpretationsschwierigkeiten gewesen sein[2], wahrscheinlich auch die Einsicht, daß eine überwiegend melodramatische Bühnenmusik wirklich ein Unding ist[3].

Was für Überlegungen Humperdinck veranlaßten, das Drama *Die Königskinder* als Melodram zu vertonen, wissen wir nicht, aber die Vermutungen von Richard Batka dürften wohl im wesentlichen das Richtige treffen. Da Batkas Buch *Musikalische Streifzüge* heute kaum noch gelesen wird und auch nicht einmal in allen größeren Bibliotheken vorhanden ist, sei hier ein größerer Abschnitt daraus abgedruckt.

„Es stellte sich heraus, daß der Sprechgesang, wie ihn Wagner so unnachahmlich beherrschte, wohl dem großen Musikdrama mit seinen gewaltigen, elementaren Empfindungen völlig angemessen, bei schlichteren Stoffen, in Opern kleineren Styls, hingegen auch bei leichtester Behandlung immer noch zu schwerfällig und zu stark im Ausdruck sei. Humperdinck mußte das bei der Composition von ‚Hänsel und Gretel' immer mehr empfinden und schließlich kam er auf eine Stelle, für die er singender Weise durchaus keinen entsprechenden Ausdruck zu finden vermochte: ‚Sieh nur die schönen Kinder – wo mögen die hergekommen sein?' Jeder Versuch, diese einfachen Sätze zu singen, führte zu irgend einer ihrem Sinn und der Situation widerstrebenden Übertriebenheit, und so ließ er sie denn, da ihm nichts besseres einfiel, lieber sprechen. Und siehe da: Niemand merkte und rügte diesen Ausfall aus dem Singstyl in den melodramatischen, weil die Natürlichkeit des letzteren hier einleuchtete und kein Bedürfnis nach Gesang dabei rege ward.

Ich glaube nicht zu irren, wenn ich diese Erfahrung als den Keim der späteren melodramatischen Bestrebungen Humperdincks, wie sie in der Musik zu den ‚Königskindern' zu Tage traten, ansehe. Er verfolgte darin die Idee, ein Mittelding zwi-

---

[1] R. Batkas zusammenfassende Abhandlung *Melodramatisches* von 1898 erschien in der Sammlung *Musikalische Streifzüge* Leipzig 1899, S. 215–257 (vgl. auch A. Seidl, *Moderner Geist in der deutschen Tonkunst,* [2]Regensburg 1920, S. 58 ff.). Unmittelbar darauf folgten die bekannten Arbeiten von E. Istel, die sich aber nur mit der älteren Geschichte des Melodrams befassen; schließlich, nach dem Abklingen der Kontroverse, publizierte M. Steinitzer ein kleines Buch *Zur Entwicklungsgeschichte des Melodrams und Mimodrams,* Leipzig 1918 (= Die Musik, begr. von R. Strauss, hg. v. A. Seidl), das aber die Schönbergschen Melodramen noch nicht berücksichtigt. (L. Kirsten, *Motivik und Form in ... „Königskinder"*, ungedr. Diss. Jena 1942, bietet in dieser Frage weniger als die – übersehene – Arbeit Batkas).

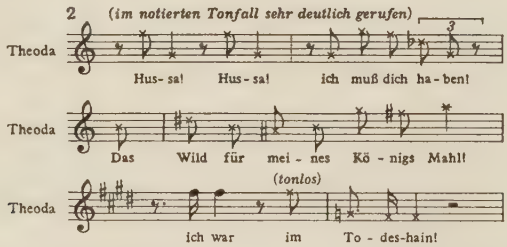
[2] Vgl. W. Humperdinck, *Aus der Entstehungszeit der „Königskinder"*, Zeitschrift für Musik 115, 1954, S. 715–718.

[3] Bei der ersten Fassung von Humperdincks Königskinder-Musik handelt es sich nicht um eine melodramatische Durchkomposition. Wie L. Kirsten, a.a.O. S. 9 ermittelte, sind von den 2320 Zeilen der Dichtung nur etwa 500 von Humperdinck als Melodram komponiert worden. Der größte Teil des Dramas wurde also gesprochen. Wenn im Drama Gesang gefordert ist, geht der Sprechgesang in gewöhnlichen Gesang über. So konnte R. Heuberger (im Foyer, Leipzig 1901) schreiben, daß in den *Königskindern* die Schauspieler „manchmal sprechen, manchmal singen, manchmal mit diesem neuen Humperdinck-Stil hantieren sollen" (S. 241 f.).

schen Rede und Gesang zu schaffen, das sich ebenso bequem zum Singen erheben als zum Sprechen herabsinken konnte. Keineswegs aber war damit die den Vers in gleichförmiger Scansion singende Sprechweise der Schauspieler aus der Altweimarer Schule beabsichtigt, sondern eine aus dem Sinn der Worte zu reicher Rhythmik gleich dem Wagnerschen Sprechgesang belebte, die er dem Schauspieler gleich durch sogenannte Sprechnoten vorschrieb. Ja, nicht nur das Tempo der Rede wollte er, wie es Weber und Schumann zuweilen versucht hatten, bestimmen, sondern auch den Tonfall der Rede, den ganzen Ausdruck des Vortragenden, fixieren. Wer den ‚Sprechpart' der Königskindermusik daraufhin aufmerksam durchgeht, wird darin eine ganz außerordentliche declamatorische Kunstleistung wahrnehmen. Der Einwand, daß diese Vorschriften für die Schauspieler eine die freie Äußerung ihrer Individualität behindernde, eine Gezwungenheit der Rede nothwendig nach sich ziehende Maßregel bedeuten, ja streng genommen unwahr seien, ist durch vereinzelte, fleißig und verständnisvoll vorbereitete Aufführungen widerlegt. Dagegen sei ohne Weiteres die Schwierigkeit der Aufgabe eingeräumt, welche gegen das ‚gebundene Melodrama' den Ausführenden stellt. Es fordert überdies zur vollen Wirkung Organe, die schon im Sprechen das Ohr wie Gesang berühren, und wohl nicht in jedem Schauspielensemble vorhanden sind.

Humperdincks Musik zu den ‚Königskindern' nannte Kienzl, der seinerzeit andere generelle Gesetze dafür aufgestellt hatte, das ‚Ideal des Melodrams'[1] und dies mit gutem Rechte. Nur wer die fragliche Gattung wirklich kennt, statt darüber nach den Weisheitssprüchen der Musiklexika zu raisonnieren, ist im Stande zu ermessen, welch außerordentliche Vervollkommnung sie hier erfahren hat, welch bedeutender Fortschritt hier erzielt worden, welch große rein logische Arbeit hier geleistet ist. Denn Humperdinck hat nicht nur die Summe der Errungenschaften seiner Vorgänger gezogen, er hat die traditionellen Mittel des Genres ganz ungemein gesteigert und bereichert. Man vergleiche doch die primitive Factur der Bendaschen ‚Medea' oder die tastenden Versuche Webers und Schumanns, oder die willkürlichen Konglomerate Mendelssohns mit dem schönen Organismus der Königskindermusik, um ihr, rein formell besehen, eine geradezu epochemachende Bedeutung innerhalb der Gattung des Melodramas zuzuerkennen" (S. 251–253).

Tatsächlich kommt der Errungenschaft Humperdincks die bisher freilich wenig beachtete epochale Bedeutung zu. Der Neuromantiker Ludwig Thuille schrieb eine kleine Stelle seiner Oper *Lobetanz* in der neuen Sprechnotenschrift und Max Schillings setzte drei kurze Phrasen in seiner Oper *Der Moloch* (1906) melodramatisch (Klavierauszug, Berlin 1906, bei Bote & Bock, S. 224, 226, 230).



Humperdincks Melodram *Die Königskinder* ging schon wenige Wochen nach der Uraufführung in München am 10. Mai 1897 im Theater an der Wien in Szene[2].

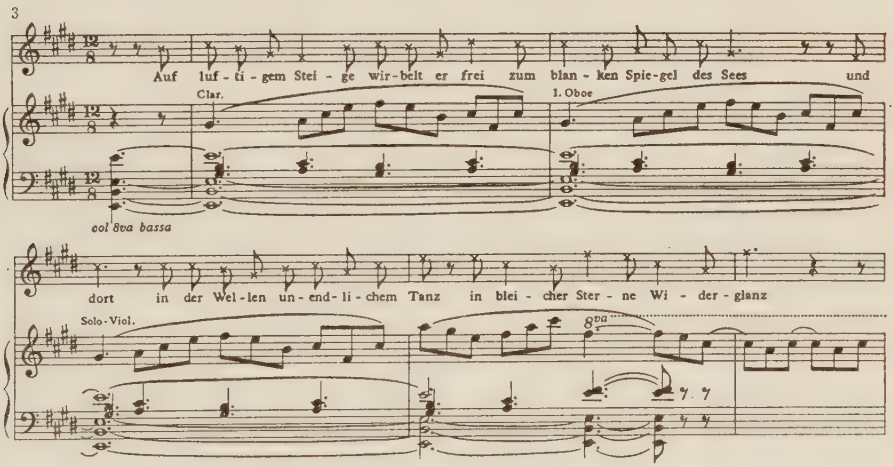
[1] W. Kienzl hat sich dann allerdings in dem Einakter *Sanctissimum* (1925) nicht des gebundenen Melodrams bedient.

[2] Eine Rezension dieser Aufführung findet man bei R. Heuberger, *Im Foyer*, Leipzig 1901, S. 235–243.

Man darf wohl annehmen, daß der junge Schönberg das Werk bei dieser Gelegenheit kennengelernt und hier die Anregung zum Melodram im dritten Teil der *Gurre-Lieder*, die 1900 und 1901 komponiert wurden, empfangen hat. Schönberg übernahm von Humperdinck nicht nur die Form des „gebundenen Melodrams", sondern auch die Notation. Über die Ausführung dieses Melodrams schrieb Schönberg in einem Brief[1]:

„Hier ist die Tonhöhennotation keinesfalls so ernst zu nehmen wie in den Pierrot-Melodramen. Keinesfalls soll hier eine gesangartige Sprechmelodie entstehen wie dort. Gewahrt bleiben muß durchaus der Rhythmus und die Tonstärke (entsprechend der Begleitung). Bei einigen Stellen, in denen es sich fast melodisch ausnimmt, könnte etwas (!!) musikalischer gesprochen werden. Die Tonhöhen sind nur als ‚Lagenunterschiede' anzusehen; das heißt, die betreffende Stelle (!!! nicht die einzelne Note) ist höher, respektive tiefer zu sprechen. Nicht aber Intervallproportionen!"

Ob es sinnvoll ist, diese Ausführungen Schönbergs, die mindestens zehn Jahre nach der Konzeption dieses Melodrams niedergeschrieben wurden, ganz wörtlich zu nehmen, möchte ich nicht entscheiden. Sicher ist, daß die Sprechstimme nicht selten als reale Stimme des Tonsatzes konzipiert und komponiert wurde und wohl fraglos besser zu Geltung kommt, wenn, wenigstens an diesen Stellen, auch die notierte Tonhöhe vom Interpreten respektiert wird. Ich teile hier eine derartige Stelle mit (III/8).



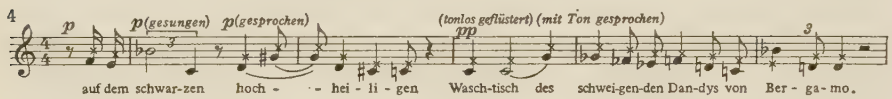
[1] Zitiert nach A. Berg, *Arnold Schönberg, Gurrelieder, Führer*, Wien 1913, S. 93 Berg notiert hier den Anfang des „Melodrams" (III/8) mit hohlen Noten (𝅗𝅥), wie sie Schönberg am Ende des Bauern-Liedes (III/2), nicht aber im Melodram, schrieb. Derartige hohle Noten sind auch sonst gelegentlich anzutreffen, z. B. in Paul Dukas' Oper *Ariane et Barbe bleu* (Klavierauszug, Paris 1906, Durand, S. 46) zur Notation des Schreis der Amme und in Franz Schrekers *Die Gezeichneten* (Klavierauszug, Wien 1916, Universal-Edition, S. 348).

Im Vorwort zu dem Melodramzyklus *Pierrot lunaire* op. 21 (1913) heißt es:

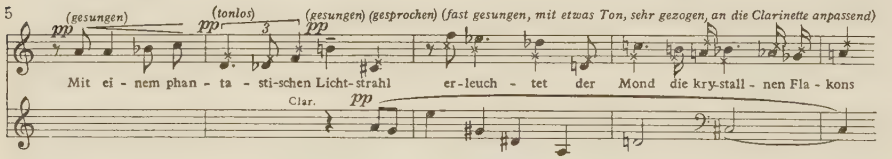
„Die in der Sprechstimme durch Noten angegebene Melodie ist (bis auf einzelne besonders bezeichnete Ausnahmen) nicht zum Singen bestimmt. Der Ausführende hat die Aufgabe, sie unter guter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhen in eine Sprechmelodie umzuwandeln. Das geschieht, indem er

1. den Rhythmus haarscharf so einhält, als ob er sänge, d.h. mit nicht mehr Freiheit, als er sich bei einer Gesangsmelodie gestatten dürfte;
2. sich des Unterschieds zwischen Gesangston und Sprechton genau bewußt wird: der Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar an, verläßt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder. Der Ausführende muß sich aber sehr davor hüten, in eine ‚singende' Sprechweise zu verfallen. Das ist absolut nicht gemeint. Es wird zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen angestrebt. Im Gegenteil, der Unterschied zwischen gewöhnlichem und einem Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber es darf auch nie an Gesang erinnern."

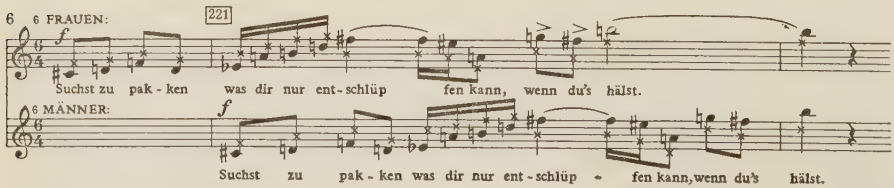
Schönberg verwendet in *Pierrot lunaire* eine neue Notenschrift und erstrebt gegenüber den *Gurre-Liedern* eine weitere Differenzierung, indem er gelegentlich in Gesang und tonloses Geflüster überzugehen vorschreibt[1], wie eine Stelle aus Nr. 3 zeigt:



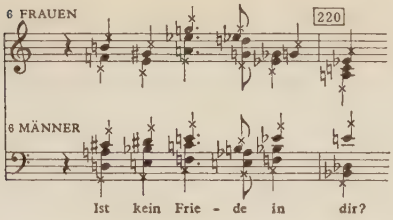
Aber auch dieser Grad der Differenzierung genügt Schönberg noch nicht: er fordert an einigen Stellen, daß sie „fast gesungen" werden sollen. (Im folgenden Beispiel, aus Nr. 3, lasse ich die Instrumentalbegleitung bis auf jenen Teil der Klarinettenstimme weg, an den sich die Sprechstimme anpassen soll).



Wie man sieht, handelt es sich hier um einen stimmig komponierten Tonsatz, dessen eine Stimme eben gesprochen wird. In dem einaktigen Musikdrama *Die glückliche Hand* op. 18 (1910–1913) führt Schönberg, indem er das gebundene Melodram auf den (kleinen) Chor überträgt, abermals Neuerungen ein: gesprochene Polyphonie und gesprochene „Harmonik":



[1] Vgl. den S. 183, Anm. 1 zitierten Artikel von E. Stein.



In dem polyphonen Eingangschor dieses Werkes verwendet Schönberg die verschiedenen Vortragsmöglichkeiten (geflüstert, klangvoller gesprochen, gesungen) gleichzeitig[1]. Er erreicht hier die wohl größtmögliche Differenzierung im Bereich des melodramatischen Chors.

In mehreren später entstandenen Werken hat Schönberg dann die erprobten Mittel des solistischen und chorischen gebundenen Melodrams angewandt. In *Moses und Aron* (1932) verwendet er wieder die Humperdincksche Notationsart[2]; in der *Ode to Napoleon* op. 41 (1943), wie auch in manchen der geistlichen Spätwerke, etwa dem 130. *Psalm* op. 50 B (1949), notiert Schönberg nur mehr die relativen Tonhöhen, in der Ode mit Hilfe einer einzigen Notenlinie[3], im 130. Psalm durch bloße Notenhälse.

*

Alban Berg hat, wie bekannt, in seinen beiden musikdramatischen Werken, den Opern *Wozzeck* und *Lulu*, das gebundene Melodram von Schönberg übernommen. Darauf verweist schon die dem Notentext (in den Partituren und den Klavierauszügen) vorangestellte Anweisung zur Ausführung der Deklamation, in der jeweils der entsprechende Abschnitt aus den Vortragsanweisungen zu Schönbergs *Pierrot lunaire* und *Die glückliche Hand* zitiert wird. Berg verfügt über (mindestens) sechs unterschiedliche Arten des Textvortrags: 1. gewöhnlichen, ungezwungenen Sprechvortrag, also eine, wie es in der Vortragsanweisung heißt, „ganz natürlich-realistisch geführte Konversation" mit oder ohne Begleitmusik (*Wozzeck*[4] I/3, II/4, III/4 und III/5; *Lulu*, Klav. Ausz. S. 60, 127f., 201, 301; gewöhnlicher, unbegleiteter Dialog: *Lulu* S. 54, 278f. 302);

---

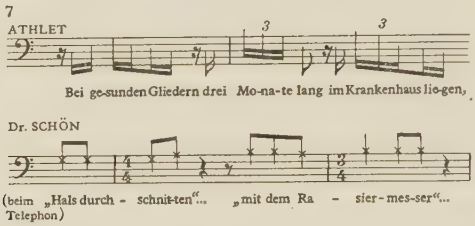
[1] H. Mersmann, *Die moderne Musik seit der Romantik,* Potsdam 1928, S. 140, zitiert die Takte 11 und 12 aus der *Glücklichen Hand,* einen sechsstimmigen Satz, doch fehlen bei allen „geflüstern" und „klangvoller geflüsterten" Noten die die Notenhälse durchstreichenden Kreuze.

[2] Vgl. die Notenbeispiele bei K. H. Wörner, *Gotteswort und Magie,* Heidelberg 1959, S. 66ff., sowie im Kongreßbericht Köln 1958, gedr. Kassel 1959, S. 307; vgl. auch die Faksimilia in der Festschrift *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag,* Wien 1934, und in MGG VI, 1957, Tafel 59.

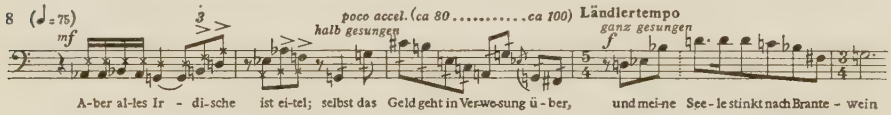
[3] Vgl. das Notenzitat in F. K. Prieberg, *Lexikon der neuen Musik, Freiburg im Breisgau* 1958, S. 360.

[4] Stellen aus *Wozzeck* werden hier durch Angabe der Szenennummer angegeben, *Lulu*-Zitate – wegen der Länge der einzelnen Szenen – durch Seitenzahlen des Klavierauszugs (Universal-Edition).

2. rhythmisch fixierter Sprechvortrag (*Wozzeck* II/4, *Lulu* Prolog und S. 31, ist also sehr selten); 3. Sprechvortrag mit relativ festgelegter Tonhöhe (wird selten angewandt und ist von der 2. Vortragsart kaum deutlich zu unterscheiden, vgl. *Lulu* S. 115, 205, 269 und 317), z. B. (S. 269, 115f.):



4. Sprechvortrag mit fixierter Tonhöhe und festgelegtem Rhythmus, also das gebundene Melodram Humperdincks und Schönbergs, der in den beiden Opern Bergs sehr häufig gefordert wird (Notation: ♩ ✱ ✱), 5. halb gesungen, ebenfalls bei Berg sehr häufig (Notation: ♩ ✝ ✝), 6. gesungen. Berg hat durch vielfachen Wechsel dieser verschiedenen Vortragsarten bedeutende Wirkungen erzielt. Bekannt ist die ergreifende Bibelszene der Marie (*Wozzeck* III/1); ihr stehen die grotesken und komischen Effekte gegenüber, wie etwa der Schluß der Ansprache des Handwerksburschen in *Wozzeck* (II/4, Takt 630ff.), wo die Musik in den Ländler, mit dem die große Wirtshausszene auch beginnt, wieder einmündet:



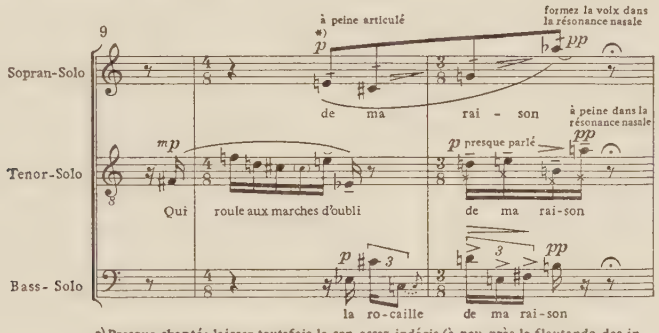
Berg wäre nicht der Meister des kleinsten Übergangs, hätte er nicht versucht, ein Kontinuum von gewöhnlichem Sprechen bis zum cantablen Singen zu erreichen. Der Prolog des Tierbändigers zur Oper *Lulu* beginnt mit gewöhnlichem rhythmisch ungebundenem Sprechen (bei nur rhythmisch fixiertem Satzbeginn und Phrasenschluß), steigert sich aber über ✱ und ✝ zum Parlandogesang[1] und schließlich, auf dem Höhepunkt („die Urgestalt des Weibes") zum volltönenden Cantabile, um dann wieder in umgekehrter Folge zum gewöhnlichen, jetzt freilich rhythmischen Sprechen, den Rufen: „Verehrtes Publikum – Hereinspaziert!!", zurückzusinken. Hier ist also, wie man sieht, auch noch das Singen selbst bewußt in „parlando" und „cantabile" differenziert. Da dieser Prolog ziemlich lang ist, kann er hier nicht zitiert werden. Leider ist es auch nicht möglich, die „Coda der Sonate" (gemeint ist die Schlußgruppe der Exposition) und den Anfang der „Reprise der Sonate" (das ist die freie Repetition der Sonatenexposition), Klavierauszug S. 81ff., mit dem reich differenzierten, kontinuierlichen Übergang von arhythmischem Sprechen bis zu richtigem

[1] Vgl. H. F. Redlich, *Alban Berg*, Wien 1957, S. 236.

Gesang (ohne ♩), mitzuteilen. Gerade in *Lulu* wird das Streben Bergs, durch Einführung neuer Zwischenstufen ein vollständiges, lückenloses Kontinuum der Vortragsarten herzustellen, deutlich. Freilich ist es Sache des geistvollen Interpreten, das, was Berg deutlich genug durch die ständig wechselnde Notationsweise zu fixieren bestrebt war, musikalisch zu realisieren. Dieser außerordentlichen Differenzierung des Sprechvortrags ist es auch zu verdanken, daß jetzt wieder größere geschlossene Melodram-Komplexe in der Oper möglich geworden sind[1].

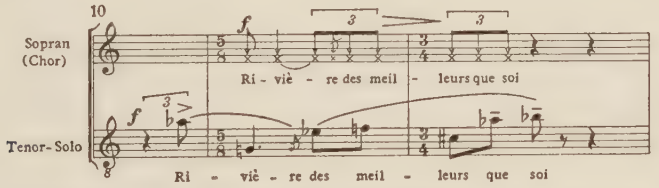
*

Nach Schönbergs und Bergs Vorbild hat das Melodram Eingang in viele Werke der jüngeren und jüngsten Komponisten gefunden. Im zweiten Teil der Kantate *Le soleil des eaux* von Pierre Boulez, einer Komposition des Gedichts *La sorgue* (*Chanson pour Yvonne*) von René Char, wird die polyphone Verknüpfung verschiedener Vortragsarten, wie man sie auch schon in Schönbergs *Die glückliche Hand* finden kann, aufgegriffen (Beispiel aus der Studienpartitur, Paris 1959, Heugel & Cie. S. 22):



*) Presque chanté; laisser toutefois le son assez indécis (à peu près le flautando des instruments à cordes.)

Darüber hinaus findet man, wie schon gelegentlich in Bergs *Lulu*, textloses Singen mit geschlossenem oder geöffnetem Mund. Besonders bemerkenswert ist schließlich noch der solistische Gesang mit Sprechchorbegleitung, der in dem genannten Werk von Boulez eine nicht unerhebliche Rolle spielt (Beisp. Partitur S. 33):



[1] Formal abgeschlossene Melodramen findet man im *Wozzeck* in II/4 – den Schluß bietet unser Beispiel 8 –, in *Lulu* in I/1 (= S. 31 ff.) und II/2 (= S. 294 ff.). Vor allen andern ist aber die große „Monoritmica" (*Lulu* I/2 = S. 88–119) zu nennen, die in der Dr. Schön-Sonate nach der Wiederholung der Exposition eingeschoben ist.

Boulez ist nicht der einzige Komponist, der Texte gleichzeitig sprechen und singen läßt. Eine Sonderstellung nimmt in diesem Bereich Wolfgang Fortners Kantate *An die Nachgeborenen* (1947), nach dem bekannten Gedicht von Bertolt Brecht, ein. Der Text wird auf weite Strecken von einem Solotenor gesungen und gleichzeitig von einem Sprecher melodramatisch (ohne Tonhöhenfixierung) rezitiert. Die Wirkung eines so gemischten Vortrags bleibt aber problematisch, da, wie Karl Michael Komma jüngst in einem ganz anderen Zusammenhang mit Recht hervorhob[1], normaler Sprechvortrag schneller ist als gewöhnlicher Gesangsvortrag.

Schließlich sei hier noch ausdrücklich darauf hingewiesen, daß auch die älteren Melodramarten, sowohl das mit rhythmisch nicht fixierter, als auch das mit rhythmisch fixierter Sprechstimme in vielen neueren Bühnenwerken (etwa von Kurt Weill, Wolfgang Fortner, Carl Orff, Rudolf Wagner-Régeny usw.) anzutreffen ist. Dazu kommt in zahlreichen Werken der neuesten Zeit der Sprechchor, dessen Verwendung aber nicht auf Bühnenwerke beschränkt bleibt, sondern auch in Oratorien und kantatenartigen Werken, z. B. in Ernst Kreneks *Cantata for Wartime* op. 95 (1943), in Luigi Nonos *La victoire de Guernica* (1954) und besonders in Wladimir Vogels Oratorien *Thyl Claes* (1937–1945) und *Jona ging nicht nach Ninive* (1958), vielfach anzutreffen ist. Diese Verwendung von Sprechchören hat ihren Ursprung aber weniger in den Chören von Schönbergs Oper *Die glückliche Hand,* als in denen von Darius Milhauds Musik zu Paul Claudels Übersetzung der äschyleïschen *Orestie.* Der zweite Teil des Milhaudschen Werkes, *Les Coéphores* (1916) – der 4. 5., und 7. Satz artikulieren ausschließlich Geräusche: rhythmisch fixierte, solistische und chorische Rezitation mit Schlagwerkbegleitung, die gelegentlich durch chorischen Vortrag einzelner Vokale und Konsonanten (A, O, Ff-, Ss-, Ho, Ha, Sst etc.) bereichert wird –, ist in seiner Bedeutung für die Musik der Gegenwart, wenigstens in Deutschland, noch kaum erkannt.

---

[1] K. M. Komma im Hölderlin-Jahrbuch 1955/56, S. 208.

Tonhöhe und Tonhelligkeit in sprachwissenschaftlicher Deutung

von

ANNELISE LIEBE

Mit dem Hinweis auf den Sprachgeist als Doppelempfinder hat Albert Wellek [1] als erster auf den Aussagewert der Sprache zur Charakteristik musikalischer Gegebenheiten aufmerksam gemacht. Diese Anregungen führten die Verfasserin dazu, Wortforschung als Methode zur Wesensbestimmung des Tons auszuweiten [2] und die Toneigenschaftsbezeichnungen der deutschen Sprache sowohl systematisch als auch historisch zu untersuchen [3]. Das an Hand von Lexika gewonnene und durch das Musikschrifttum von 1500 bis 1800 historisch belegte Sprachmaterial ergab für die Wesenheit des Tons vier Grundqualitäten: Hallfähigkeit in Verbindung mit Tonhöhe, Körperhaftigkeit, Lebendigkeit, Beseeltheit und Wertung. Aus der Komplexheit dieser vier Grundqualitäten sei für die folgende Darlegung das Problem Tonhöhe und Tonhelligkeit herausgegriffen.

Die Selbstverständlichkeit, mit der zu allen Zeiten und in allen Traktaten die Bezeichnungen *hoch* und *tief* angewendet werden, spricht dafür, daß diese Begriffe auch vom Sprachlichen her eine eindeutige Grundqualität charakterisieren. Nach ihrer Wortgeschichte jedoch sind *hoch* und *tief* raumbezogene, nicht aber klanggebundene Termini. Neben *hoch* und *tief* steht der Begriff *niedrig*, in älterer Form *nieder*. Abgesehen von lautlichen Abwandlungen im einzelnen sind diese Wörter der deutschen Sprache von je her eigen, und als spezifische Raumbegriffe werden sie in Beziehung auf eine Ebene gesehen, wobei *hoch* dasjenige bezeichnet, was über diese Ebene herausragt, dagegen trifft *tief* das unter der Ebene Liegende; *niedrig* aber wird genannt, was nur ganz wenig über diese Ebene greift, so daß *niedrig* seine Charakterisierung vom Höheren aus erhält. Diese Gradation im rein Räumlichen gilt als Grundbedeutung für die genannten Termini. Die sprachliche Entwicklung hat frühzeitig zur Begriffserweiterung

---

[1] *Der Sprachgeist als Doppelempfinder*, Zs. f. Ästhetik XXV, 1931.

[2] Kongr.-Ber. Hamburg 1956 [1957].

[3] *Die Leistung der deutschen Sprache zur Wesensbestimmumg des Tones, eine systematisch-historische Untersuchung an Toneigenschaftsbezeichnungen*, Habilitationsschrift Berlin 1958 (mschr.).

geführt; gemäß den Glossierungen durch *acutus* und *gravis* ist mit *hoch* etwas Spitzes, mit *tief* jedoch etwas Schweres verbunden. Da in dieser Reihe eine entsprechende Glossierung für *niedrig* fehlt, kennzeichnet die Sprache das Extreme, nicht aber die Mittellage, nicht das, was der Ebene am nächsten kommt.

Sobald *hoch* und *tief* den Sinn von *acutus* und *gravis* mit umschließen, wird der reinen Abstufung zugleich das Moment der Körperhaftigkeit hinzugefügt [1]. Aus der Sprachgeschichte darf geschlossen werden, daß diese Begriffe bereits in ihrer Wurzel eine über die reine Abstufung hinausgreifende Bedeutung umfassen, so daß durch sie kein rein abstraktes Maßverhältnis gekennzeichnet ist. Für die musikalische Anwendung von *hoch* und *tief* ist diese Beobachtung besonders wichtig, bewahrt sie doch davor, die Tonhöhe rein abstrakt zu definieren und, wie Handschin es ausdrückt [2], die Tonhöhe zu entlebendigen. Sprachgeschichtlich früh zeigt sich eine mannigfaltige und über Räumliches durchaus hinausgehende Anwendung von *hoch* und *tief*; geläufige Zusammensetzungen sind etwa *tiefe Gedanken*, *hohe Gesinnungen* oder auch *hohe Minne*. Gemäß dem räumlichen Ursprung wird in diesen Fällen quasi vom räumlichen Eindringen ausgegangen; man könnte es auch als Abweichen von der Ebene bezeichnen, das einmal in die Tiefe führt, zum anderen aber so weit über die Ebene hinausreicht, daß es im durchschnittlichen Greifen kaum erlangt werden kann. Fügt man Wendungen wie *flache Gedanken* oder *platte Reden* hinzu, so wird der räumlich-körperhafte Bezug noch um einiges deutlicher. Bezeichnenderweise wird in bezug auf die Sinne *hoch* sowohl auf Gehör als auch auf Gesicht und Geruch angewandt, eine Beobachtung, die den Gedanken von der Einheit der Sinne nahelegt. Während jedoch nach der Glossierung durch *acutus* und *gravis* bei Tönen Räumliches und Körperhaftes eng zusammenwirken, tritt auf optischem Gebiet bei Farben das Räumliche stark hinter das Körperhafte zurück. Wenn bei den Römern bezüglich *hoher* Farben von *saturi* und hinsichtlich *tiefer* Farben von *diluti* gesprochen wurde [3], so wird das Moment der Sättigung bzw. das der Abschwächung, des Entkräfteten in den Vordergrund gerückt, Momente also, die an die Stelle räumlicher Gradation Abstufungen nach körperhafter Dichte setzen. Mit den Termini *hoch* und *tief* wird das auch beim Ton vorhandene Moment der Sättigung jedoch noch nicht berührt.

Bei den Wörtern *hoch* und *tief* fällt auf, daß sie selbst nichts an lautmalender Charakteristik an sich haben, sondern gerade umgekehrt der dunklere Vokal das Wort bestimmt, das für hellere Klanglichkeit gilt; dagegen trägt der hellere Vokal den für dumpfere bzw. dunklere Bezirke verwendeten Terminus. *Hoch* und *tief* stehen damit außerhalb der für Schallbezeichnungen typischen Wortbildung nach dem Konsonantencharakter und den Vokalklängen. Schon ehe Albersheim

---

[1] In den Akzenten der griechischen Sprache z. B. spiegelt sich eine solche körperhafte Sinngebung deutlich wider.

[2] *Der Toncharakter*, Zürich 1948, S. 373.

[3] Wie aus dem GRIMMschen Wörterbuch zu entnehmen ist.

das Vokaldreieck aufstellte[1], hatte Helmholtz die Tonhöhen, von denen die einzelnen Vokale getragen sind, untersucht und festgestellt, daß die äußersten Werte der Tiefe bei „u" und der Höhe bei „i" geeignet sind, vom präzisen Ton ins Geräuschhafte umzuschlagen. Diese physikalischen Ergebnisse werden durch die Wortforschung in zweifacher Hinsicht bestätigt: 1) durch die Wortwahl zur Kennzeichnung einer bestimmten Tonlage, 2) durch den historischen Wortgebrauch nach dem Musikschrifttum. Die rein sprachliche Beobachtung ist in der folgenden Tabelle zusammengefaßt, die in Anlehnung an die Bestimmungswerte der Vokalklänge aufgebaut wurde. Die historische Beobachtung dagegen bedarf der Belege aus dem Schrifttum.

Tief – ganz dunkel

aufgrunzend	*grummend*	*kruspelnd*	*nusselnd*
blubbernd	*grumsend*	*krutzend*	*prustend*
brummend	*grundig*	*kulkernd*	*ruckend*
brummlend	*grunzend*	*kurrelnd*	*rucksend*
bubbernd	*gurgelnd*	*kurrend*	*rummelnd*
bullernd	*gurrend*	*kutend*	*rumpelnd*
bummernd	*hinsummend*	*kuttelnd*	*runzend*
bumsend	*hummend*	*kutternd*	*ruschelnd*
burrend	*humsend*	*ludelnd*	*schlubbernd*
buwwelnd	*hupend*	*muchelnd*	*schluchzend*
drucksend	*hurrend*	*muchsend*	*schnurrend*
dudelnd	*kluchzend*	*muckernd*	*schrubbend*
dumpf	*kluckernd*	*mucksend*	*schrumpend*
dunkel	*klucksend*	*munkend*	*schubbend*
dunkelmurmelnd	*kluxend*	*mupend*	*sprudelnd*
finster	*knurrend*	*murmelnd*	*summend*
glucksend	*krumsend*	*murrend*	*sumsend*
gruckend	*krunkend*	*nudelnd*	*surrend*
grummelnd	*krunzend*	*nuschelnd*	*tuschelnd*
			tutend

Noch tief – halb dunkel

blökend	*grölend*	*kodernd*	*rülpsend*
bölkend	*grollend*	*kollernd*	*rülzend*
brodelnd	*gülfend*	*kröchelnd*	*rüspelnd*
bröllend	*höhnisch*	*kröchend*	*schlorfend*
bromlend	*höllisch*	*kronend*	*schnodelnd*
brotzelnd	*hölzern*	*krosend*	*schnorchelnd*
brüllend	*hörchelnd*	*lohrend*	*schotternd*
donnernd	*jodelnd*	*lühend*	*schroend*
dröhnend	*johlend*	*pochend*	*schroh*
düster	*klöckelnd*	*polternd*	*sorbelnd*
flodernd	*klopfend*	*röchelnd*	*stöhnend*
flötend	*knöchern*	*röhrend*	*strohern*
flüsternd	*knödelnd*	*rohend*	*tönern*
gnörend	*knörend*	*rollend*	*tröpfelnd*
grochzend	*koddernd*	*rosselnd*	*trommelnd*

[1] G. Albersheim, *Zur Psychologie der Ton- und Klangeigenschaften*, Straßburg 1939, S. 300.

Mittlere Klanglage

alt
anhallend
aufhallend
aushallend
babbelnd
ballernd
balzend
brallend
dappelnd
einhallend
einklallend
gackelnd
gackernd
gurgelnd
gatzelnd
gauchzend
gnarrend
hallend
jabbelnd
jammernd
jankend
jauchzend
jaulend
jaunernd
kachend
kackesend
kajenkend
kakelnd
kakend
kallend
karezend
karsch
karsend
karzend
kaschelnd
kauend
klagend
klampernd
klanglos
klangreich
klangvoll
klappend
klappernd
klar
klastend
klatschend
klatschernd
klatternd
klatzend
knackend
knallend
knarpelnd
knarpend
knarrend
knarrig
knarschelnd
knarspelnd
knarzend
knaschelnd
knaspelnd
knasselnd
knastelnd
knasternd
knatschend
knatternd
knautschend
knauzend
krachelnd
krachend
kragelnd
krakeelend
kraksend
kraspelnd
krastelnd
kratschend
kratzend
lallend
manzend
marrend
mauend
maufend
nachhallend
pappernd
plappernd
prasselnd
quaddernd
quaggelnd
quakend
quarrend
rabbelnd
rackelnd
raffelnd
rapselnd
raschelnd
raspelnd
rasselnd
ratschend
ratternd
ratzend
raulend
raunend
rauschend
raußend
raxend
säuselnd
sausend
schabbernd
schabend
schallend
schallernd
scharrend
schatternd
schladdernd
schlappernd
schlarrend
schmatzend
schnackelnd
schnalzend
schnarchelnd
schnarchend
schnarfend
schnarrend
schnarrig
schnarzend
schnatternd
schnaubend
schrabbend
schrachternd
schrade
schrallend
schrapend
schrappend
schwattelnd
spalkend
sprasselnd
stammelnd
tackend
verhallend

Schon hoch – halb hell

ächzend
bebbernd
belfernd
bellend
bläckend
blechern
brellend
durchschmetternd
ehern
einhellig
einschmetternd
erzen
flerrend
geckend
gehell
gelf
gellend
gelpfend
geltzend
gläsern
glänzend
gnäternd
gregelnd
grell
hämmernd
hell
käkend
keckernd
keltzend
kerrend
kläffend
kläglich
kläppend
kläppernd
klätschend
klätschernd
klempelnd
klempend
klempernd
klengelnd
klengend
klerrend
kleschend
knärrend
knellend
knenkend
knerbelnd
krächend
krächsend
krächzend
krähend
kräkelnd
krällend
kreffend
läppelnd
lärmend
meckernd
näselnd
plätschernd
plerrend
quäkend
rechsend
reppend
respend

schebbernd
schellend
schellernd
schellig
scheppernd
scherfelnd
scherrend
schetternd
schleppernd
schlerfend
schmetternd
schnerrend
schreppelnd
semmernd
sengelnd
stählern
trällernd
zeternd

Hoch – ganz hell

anklingend
aufschreiend
bibbernd
bimmelnd
bingelnd
blitzend
disselnd
einklingend
einklirrend
erklingend
fiepend
filpend
fippernd
fispernd
flimmernd
flirrend
flispernd
frisch
geipsend
geschliffen
gicksend
girrend
glimmend
glitzernd
greinend
grillend
grimmend
grimsend
hinsingend
kibbelnd
kichernd
kikakend
kisternd
kimmernd
kirbelnd
kirrend
kischend
kitternd
kitzernd
kiwelnd
kiwwelnd
klimpernd
klimprig
klingelnd
klingend
klippend
klippernd
klirrend
klitschend
klitternd
knickend
knipp
knirrend
knirschend
knispernd
knisternd
knitternd
kreischend
kreißend
krieschend
krischelnd
krischend
kriselnd
krispelnd
lispelnd
niesend
piepend
pipend
pipsend
pispernd
quietschend
quikend
quiksend
quirlend
quirrend
quitzend
rickelnd
ridernd
richelnd
rihelnd
rippelnd
ripselnd
rischelnd
rispelnd
scharfgrillend
schierfend
schillernd
schilpend
schimmernd
schirgend
schirkend
schirrend
schliefend
schlirfend
schmitternd
schreiend
schriffend
schrill
schwirrend
schwitschernd
siffelnd
silbern
singend
sirrend
spitz
spitzig
splitternd
tickend
trillernd
weinend
weinerlich
wichernd
wimmernd
winselnd
wirbelnd
wispernd
zirpend
zischend
zwitschernd

Diese Tabelle gewährt leicht eine Zusammenstellung von Wortgruppen, welche die Abstufung nach den Grundwerten der Vokalklänge an der Abwandlung eines einzelnen Wortes zeigen, z. B. *knurren*, *knören*, *knarren*, *knerren* und *knirren*, – ein solches Beispiel für derartige Gruppen mag hier genügen. Von besonderem Interesse sind die aus der Tabelle sich ergebenden Zahlen. Die tiefere Tonlage ist durch 77 Wörter für „u“ und 60 für „o“ gekennzeichnet, die mittlere Tonlage ist mit 138 Wörtern für „a“ vertreten, der höhere Bereich jedoch zeigt 82 Wörter für „e“ und 119 für „i“. Trotz lexikalischer Grundlagen stellen diese Zahlen nur Annäherungswerte dar; würde man Dialekte heranziehen, so ließen sich Wörter und Wortgruppen beträchtlich vermehren. Die gewonnenen Zahlen gestatten die Folgerung, daß für die mittlere Tonhöhe, für die mittlere Stimmlage um den Vokal „a“ die meisten Wörter aufgewiesen werden konnten. Während die Gesamtzahl der Wörter für die tiefere Stimmlage nur knapp an die

Zahl für die Mittellage heranreicht (77 + 60 = 137), ergeben sich für die höheren Klangbezirke insgesamt 201 Wörter (82 + 119). Die vokalklangliche Wiedergabe läßt also deutlich die Tendenz zu höheren Klangbereichen von der Mitte aus erkennen. Fügt man dieser Beobachtung die Feststellung hinzu, daß die Wörter *hallen* und *hellen* bzw. *schallen* und *schellen* zu den ältesten Wortbildungen der deutschen Sprache gehören, so zeigt sich, daß das sprachliche Zentrum bei der Hall- und Schallfähigkeit des Tons liegt, weniger aber in den Regionen des Gedämpften und Dumpfen. Die Wortbildung nach den Grundwerten der Vokalklänge läßt jedoch keine Scheidung zwischen Tonhöhe und Tonhelligkeit zu, so wie sich auch – den tonpsychologischen Arbeiten zufolge – beide Komponenten im Hör- und Apperzeptionsvorgang nicht voneinander trennen lassen.

Hinsichtlich des historischen Gebrauchs von *hoch*, *niedrig* und *tief* wurde bereits erwähnt, daß in allen Musikschriften diese Termini mit Selbstverständlichkeit angewandt werden. Daher ist es nur notwendig, einige der wichtigsten und auffallendsten Stellen anzuführen, die zu einer Charakterisierung beizutragen vermögen. Arnolt Schlick und Martin Agricola, unsere beiden Gewährsmänner am Beginn des 16. Jahrhunderts, nehmen *hoch* und *tief* als Kennzeichnungen von Tonunterschieden innerhalb eines noch stark begrenzten Tonraumes. Wenn Schlick [1] von dem genügenden Spielraum für die hohe und tiefe Führung einer Stimme spricht, so meint er damit die melodische Gerichtetheit, nicht aber entfernte Klangregionen. Im wesentlichen sind Schlick und Agricola darauf bedacht, *hoch* und *tief* als Tonunterschiede gegeneinander abzuheben, sei es als Bewegungsrichtung, sei es in bezug auf andere Stimmen [2]. Der Eigencharakter der entsprechenden Klangregion bleibt zu jener Zeit noch unberücksichtigt, zumal die Ausdehnung in die Tiefe recht gering ist. Im Gegensatz zu Schlick gebraucht Agricola für einen solchen tonalen Bezug *niedrig* anstelle von *tief*, was nach dem Begriffsgehalt als richtiger angesehen werden muß [3].

Rund hundert Jahre später begegnet bei Michael Praetorius ein durchaus erweiterter Gebrauch von *hoch*, *niedrig* und *tief*. Dieser Termini bedient er sich einmal in engem Bezug auf Musikinstrumente, wobei die höhere bzw. tiefere Stimmung eine entscheidende Rolle spielt, und ebenso gelten diese Wörter für das Halten der Stimmung bei Orgelpfeifen, doch man findet auch Ansätze zu einer Art ästhetischer Bewertung der entsprechenden Klangbezirke. Der Wortge-

---

[1] *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, 1511; Faksimile-Neudruck hg. v. P. Smets, Mainz 1959, Cap. 3.

[2] Schlick schreibt ebda. Cap. 2: „als so beide messen ad sextum tonum in csolfaut gesetzt weren / und der baß contra in der ein meß in dem cfaut blieb / nit tieffer ging, und in der andern meß der baß contra ein ton oder meer niderer ging als in das fa ut bmi / oder are. wo dann das selbig den bassisten zü nider / vnd ir stym gegen den andern zü schwach wern. würd nott gemeltem gesangs eins tons höher zü singen.

[3] M. Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, 1528 u. 1545, NA der Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1896, z. B. S. 251: „Wie es zugienge mit den sonis / Und er der sach würd gewis / Nemlich, was für proportion / Gibt der hoch und niddrige Ton / Wenn sie werden zuhauff geschatzt / Wie Theorica darvon schwatzt.“

brauch im ersteren Sinne sei durch folgende Beispiele belegt: Es wird unter anderem betont, daß die „blasende Instrumenta von den Instrumentmachern sehr unterschiedlich, eins hoch, das ander niedrig intonirt und gemacht worden" sind[1],

„bevorab, weil . . . auch die Orgeln in etzlichen Kirchen, so die Hitze und Kälte leicht treffen kan, im Winter niedriger, im Sommer aber höher am Thon befunden werden"[2].

„Gleich wie nun ein Regal oder Schnarrwercken bey dem Drath oder krucken, so durch die Pfeiffen gehet, hoch und niedrig gestimmet, und je mehr das Drath herausgezogen, oder mit eim Plectro geschlagen (davon denn dessen Labium erweitert) je tieffer die Pfeiffe klinget, und je tieffer das Drath hineingeschlagen, je enger und höher dieselbe resonirend wird. Also werden auch die andern Pfeiffen in Orgeln und Positiffen, jedoch uff andere Art, hoch und niedrig gestimmet . . ."[3].

Ins Ästhetische weisend heißt es dagegen:

„Wiewol auch in Italia und andern Catholischen Capellen, Deutsches Landes, jtztgedachter niedriger Thon in tertia inferiore gar sehr im gebrauch: Sintemahl etliche Itali an dem hohen singen, wie nicht unbillich, kein gefallen, vermeynen es habe keine art, könne auch der Text nicht recht wol vernommen werden, man krehete, schreye und singe in der höhe gleich wie die Grasemägde."

„Und ist zwar nicht ohne, daß man in diesem Thon den Clavicymbeln (wie verstendige Instrumentmacher wissen) ein lieblichern und anmütigern Resonantz geben und zuwenden kan, mehr, als wenn man sie nach dem CammerThon abtheilet; Wie denn auch die Flötten und andere Instrumenta in solchem niedern Thon lieblicher, als im rechten Thon lauten, und fast gar eine andere art im gehör (sintemahl sie in der tieffe nicht so hart schreyen) mit sich bringen."[4]

Diese bescheidenen Anfänge einer ästhetischen Bewertung greifen zunächst nur in die Bereiche des Angenehmen, wobei die niedrige Klanglichkeit der höheren entschieden vorgezogen wird, doch auch manches Unangenehme der Klangtiefe wird nicht verkannt[5]. Ins Ästhetische führen ferner Beschreibungen, die Praetorius vom Klang einzelner Instrumente und Orgelregister gibt. Aus solchen Beobachtungen wird deutlich, welche Qualitäten dem *Hohen* und *Tiefen* zugesprochen werden. Hierher gehört die Beschreibung der rechten Dolcianen[6], die *Tiefe* mit Lieblichkeit verbindet; ferner finden sich Bemerkungen, die von einem Wissen um die klangliche Grenze in der Tiefe sprechen:

„Dieweil aber derselbige Chor mit so viel großen Geigen, gleich wie uff Orgeln, wenn man im Manual zum groben Principal oder Gedactenflöte von 16. Füssen die Tertien und Quinten unten in der Tieffen mitnimpt, gar zu sehr in einander summet und murmelt, so habe ich befunden, daß es ungleich annemlicher und anmuthiger

---

[1] M. Praetorius, *Syntagma musicum* II (Documenta Musicologica I, XIV, hg. von W. Gurlitt, 1958), S. 14.

[2] Ebda. S. 34.

[3] Ebda. S. 149.

[4] Praetorius, ebda. S. 16.

[5] Auf den ästhetischen Charakter des Begriffs *anmutig* braucht in diesem Zusammenhang nicht eingegangen zu werden, denn *anmutig* gilt während des 17. Jhs. gleich *angenehm*.

[6] Praetorius, ebda. S. 38.

sey, die rechte Violn de gamba zu den Obern- und Mitlernstimmen, den gar grossen SubBaß aber in der Octav zum Baß gebrauchen, da es denn von fernen, als ein tieffer Untersatz und SubBaß in einer Orgel, gehöret wird"[1].

Zusammenfassend muß festgestellt werden, daß über Schlick und Agricola hinaus bei Praetorius *hoch* und *tief* als Klangbezirke des musikalischen Materials eine erhebliche Ausweitung erfahren haben, daß die hohe Stimmung und Stimmlage offensichtlich dem Zeitgeschmack nicht mehr angemessen schien, daß man aber zugleich die tieferen Klangbereiche von manchem Geräuschhaften besonders im Instrumentalklang zu befreien strebte, sonst hätte man doch nicht alte Orgelwerke wegen ihrer Geräuschhaftigkeit in der Tiefe so entschieden tadeln dürfen. Die Eroberung der instrumentalen Klangtiefe mußte es folgerichtig mit sich bringen, daß die menschliche Stimme als das Maß alles Klanglichen nach und nach aus dem Zentrum gerückt wurde. Allein bis zu einem solchen endgültigen Vollzug war auch in der Zeit nach Praetorius noch ein weiter Weg.

Entsprechend der musikalischen Entwicklung während des 17. Jahrhunderts finden *hoch* und *tief* zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine veränderte Definition. Friedrich Erhard Niedt z. B. gibt die Ableitung für *tief* sowohl von dem griechischen Wort *Basis*, „soviel bedeutend als ein Fundament oder Grund eines Dinges", als auch von lateinisch *bassus*, „welches soviel heißen soll als profundus oder tief"[2]. Diese Hinweise fügen für *tief* zu der Kennzeichnung der Klangregion die aus der Generalbaß-Praxis erwachsene Bedeutung als Fundament- oder Grundton hinzu. Ähnlich wie Handschin den Begriff *Toncharakter* nur als faßbar aus der Stellung des einzelnen Tones im System begreift, kann ein Ton nur durch seinen Bezug auf andere Töne zum Grundton werden. Gegenüber Toncharakter ist Grundton allerdings nur ein Spezialfall solcher Systembezogenheit. Wesentlich ist nun, daß Grund und *tief* identifiziert werden. Martin Heinrich Fuhrmann wählt für diese Zuordnung der Stimmen das Bild vom Hause; der Baß ist das Fundament und der Sopran das *spizigte* Dach, zugleich aber gibt der Baß den anderen Stimmen das Gewicht[3]. Damit werden *Tiefe* und *Schwere* (*profundus* und *gravis*) gleichgesetzt, so daß Geräuschnähe, Tondumpfheit und Gewicht als Kriterien der Tiefe erscheinen. Mattheson geht weiter, indem er *tief* und *grob* mit *sanft* verknüpft[4]; er leitet die Klänge von der Bewegung der Luft auf das menschliche Ohr ab, von Bewegungen oder *fluctus*, welche, „wenn sie geschwinde sind, einen scharfen und feinen, wenn sie aber langsam

---

[1] Ebda. S. 46 – Ebenso bezeichnend berichtet PRAETORIUS von der Klangwirkung des alten Halberstädter Orgelwerks (II, S. 99f.): „Welches dann wegen der grösse der praestanten, und weil sich jhre Manual Clavir, der wenigen Clavium halben, nicht in die höhe zur liebligkeit begeben können, ein solch tieffes grobes brausen und grewliches grümmeln; auch wegen vielheit der MixturPfeiffen ein überaus starcken schall und laut und gewaltiges geschrey . . . mus von sich gegeben haben."

[2] FR. E. NIEDT, *Handleitung*, I. Teil, Hamburg 1700, Cap. I, S. 1.

[3] M. H. FUHRMANN, *Musikalischer Trichter*, Frankfurt a. d. Spree 1706, S. 35.

[4] J. MATTHESON, *Neueröffn. Orchestre*, Hamburg 1713, S. 44.

schlagen, einen sanften, tiefen und groben Klang dem Gehör zuschicken". Merkwürdig ist, daß hier das Grobe der *Tiefe* dem Sanften zugeordnet wird und als Gegenüberstellung *scharf* und *fein* erhält. Das einen körperlichen Gegensatz kennzeichnende Eigenschaftspaar *grob-fein* ist auch heute geläufig, während das Paar *sanft-scharf* nicht als körperhafter Kontrast aufgefaßt wird, sondern dem Empfindungsmäßigen angehört. Mattheson dringt direkt zur ästhetischen Bewertung der Klangtiefe vor, indem er die Wirkung eines Accompagnements durch ein braccio solo wegen der *Tiefe* „fremd und artig" nennt[1].

Damit ist am Beginn des 18. Jahrhunderts die Klangtiefe entschieden gewonnen; sie hat Grundcharakter erlangt und ist zu einem eigenen ästhetisch auswertbaren Klangbereich geworden.

Im Vergleich zu der Entwicklung von *tief* brauchte die höhere Klanglichkeit nicht erst erobert zu werden, ja, bei Praetorius hatte sich bereits eine Kritik an der Höhe gezeigt. Während sich – den Definitionen zufolge – mit Tontiefe *Schwere* und *Dumpfheit* verbunden hatten, treten zu *hoch* die Begriffe *hell*, *spitz*, in älterer Form *spitzig* hinzu. In Anlehnung an Brossard formuliert Johann Gottfried Walther:

„Acuitè (gall.) Acumen (lat.) die Höhe; ist ein neu-erfundenes Wort, dasjenige, was sonst die Frantzosen, wiewohl sehr uneigentlich, la hauteur d'un son, und die Italiäner Acutezza nennen, auszudrucken"[2].

Unter *acutus* fügt Walther *hoch*, *spitzig* hinzu. Gleich *tief* erfährt auch *hoch* eine Erweiterung und Vertiefung ins Ästhetische. Quantz charakterisiert den hohen Ton als viel durchdringender im Vergleich zum tiefen, aber als bei weitem nicht so angenehm, rührend und prächtig[3]. Sulzer spricht direkt davon, daß dem hohen Ton eigene Ausdruckskraft mangele; es ist ihm offenbar, daß hohe Töne weniger des Nachdrucks und der Schattierung, wodurch der Ausdruck unterstützt wird, fähig sind[4]. Nach seinem Vorschlag muß der Nachdruck durch Abänderung der Töne in hohen Stimmen erreicht werden. Im Gegensatz zu Sulzer drückt Johann Adam Hiller seine Gedanken in folgenden Worten aus: „Die hohen Töne haben so etwas Helles und Glänzendes, das die Seele zur Freude aufzufordern scheint"[5].

Mit den Bemerkungen Sulzers und Hillers werden dem Ton Eigenschaften zugesprochen, die im Vergleich zu Praetorius weit über das bloß Angenehme hinausgehen und den Ton subjektivieren. Die nun geübte Kritik an den Klangregionen richtet sich außer auf Geräuschhaftigkeit auf musikalische Gesichts-

---

[1] Mattheson, ebda., S. 283.

[2] J. G. Walther, *Mus. Lexicon* 1732, Art. *Acuitè.*

[3] J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen,* 2. Aufl. Breslau 1780, S. 241.

[4] J. G. Sulzer, *Allg. Theorie d. schönen Künste,* 2. Aufl., Leipzig 1793, Bd. III, S. 384.

[5] J. A. Hiller, *Über die Musik und deren Wirkung* (frz. Übersetzung), Leipzig 1781, S. 85.

punkte. Mattheson z. B. bemerkt, daß in der Tiefe die Bebungen viel langsamer erfolgen und beim Gebrauche von engen Intervallen oder hurtigen Läufen Verwicklung und Verwirrung entsteht. „Daher kömmts, daß unsre geschwinden Bässe heutiges Tages ihre meiste Arbeit in der Höhe vornehmen“ [1]. In Marpurgs *Kritischen Briefen* wird bedauert, daß die tiefen Stimmen bei ihrer Fülle keine solche *Beugsamkeit* an sich haben wie die hohen [2]. Trotz des betonten Mangels wird zugleich eine charakteristische Wertschätzung der tiefen deutschen Baßstimmen im Vergleich zu den italienischen Kastraten ausgesprochen. Der Klang der deutschen tiefen Baßstimmen hat etwas „Bezauberndes“ an sich. Diese dicken, einer hohlen Tiefe fähigen Stimmen erfüllen die Luft mit einem angenehmen und „markigten“ Ton; doch sowohl die hohen als die tiefen Stimmen sind des „Markigten und Harmoniösen“ fähig. Kraft solcher Stimmen erhalten Götter und Helden auf der Bühne eine ganz andere Wirkung als bei den italienischen Kastraten. Zudem kann bei den Italienern die Vermischung der hohen und tiefen Stimmen keinen angenehmen Gegensatz bilden, „vermittelst die Schönheit einer jeden durch die Stellung der einen gegen die andere vernommen wird“ [3]. Da die Stimmen der Italiener nichts als „weibische“ Töne hervorbringen, gibt es bei ihnen nicht den Genuß des Stimmkontrastes im Zusammenklang. Diese Kraft und Wirkung der Tiefe gilt nicht allein von der Singstimme. H. Chr. Koch z. B. spricht sie in gleicher Weise auch den Klängen des Kontrabasses oder Violon zu, dessen tiefer und, wie Koch bezeichnenderweise hinzufügt, durchdringender Ton dem Ganzen eine Fülle gibt, sich als Grundstimme heraushebt und ihr eine Gravität verleiht, die sonst bei keinem anderen Instrument erreicht wird.

Während an der Tiefe ein sich aus der Schwere ergebender Mangel an Biegsamkeit kritisiert wird, erwächst die Kritik an der Höhe aus dem *Scharfen*; man spricht von *kreischenden* Tönen.

Nach Grimm gilt *kreischen* oder *kreissen* als ein mitteldeutsches Wort, das ein grelles oder scharfes Schreien kennzeichnet. Angeführt werden *kreischender Wagen, kreischende Sackpfeife und Stimme.* Eine Verbindung zu *acutus* wird bei Grimm nicht erwähnt, obschon *spitz* und *scharf* nahestehen.

Kreischend begegnet zuerst bei Mattheson; Praetorius und die Theoretiker des 17. Jahrhunderts bedienen sich stattdessen des Begriffs *schreiend* bzw. *gar schreiend*, wenn es um die extreme Höhenlage geht. Mattheson und Adlung erwähnen, man habe endlich der „kreischenden Harfe“ (Arpanetta) den Abschied erteilt [4]. Quantz verlangt vom Sänger Festigkeit der Stimme, damit sie bei langen Noten nicht zittere oder gar der Ton, wenn er verstärkt werden soll, ins

---

[1] Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 340.
[2] Fr. W. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Berlin (1759–63), I, S. 68.
[3] Ebda.
[4] Mattheson, *Neueröff. Orch.*, S. 279, M. J. Adlung, *Musica mechanica organoedi*, Berlin 1768, II, S .145.

Kreischen übergehe[1]. Über den Höhenbezug hinaus wird hier das *Kreischen* zugleich von der Intensität abhängig gemacht, wodurch in andere Bereiche verwiesen wird. Das Kreischende der Menschenstimme vergleicht Quantz mit einer Rohrpfeife. Aus der gleichen Beobachtung fordert Tosi-Agricola den Sänger auf, genau zu beachten, daß je höher die Töne sind, je sanfter sie angegeben werden müssen, um das Kreischen zu vermeiden[2]. Marpurg setzt dem *Kreischen* in der Höhe das *Summen* in der Tiefe als Fehler entgegen[3]. Sulzer geht nur von der Tonstärke aus, wenn nach seiner Ansicht bei forte der Ton leicht kreischt oder beim piano abbricht[4]. Allen Belegen zufolge gilt das Kreischen als unangenehm und wird prinzipiell als grober Fehler kritisiert. Der historische Überblick über die Verwendung von *hoch*, *niedrig* und *tief* läßt erkennen, wie wandelbar nicht nur Wortbildungen sind, sondern wie weit über solche Wortbildungen hinaus Begriffe und Termini in Sinn und Bedeutung verändert werden.

Bei der Frage nach der Verbindung von Tonhöhe und Tonhelligkeit steht das auf *hallen* bzw. *hellen* zurückgehende Adjektiv *hell* im Mittelpunkt. Bereits in unserer eigenen Ausdrucksweise fällt auf, daß wir Tonhöhe und Tonhelligkeit als die das Wesentliche aussagenden Begriffe setzen, dagegen aber von Tontiefe und Tondumpfheit nur bei ganz spezifischen Klangprägungen sprechen. Dieser einfache und allgemeine Sprachgebrauch entspricht den Beobachtungen, die im Anschluß an die obige Tabelle herausgestellt wurden. Die Eigenschaftsbezeichnungen kreisen um die Fähigkeit des Hallens.

Das Adjektiv *hell* wird eindeutig mit *sonorus* und *clarus* glossiert. Während im Althochdeutschen ausschließlich, im Mittelhochdeutschen noch vorherrschend *hell* auf Ton und Stimme bezogen ist, tritt nach und nach eine Bedeutungsänderung dahingehend ein, daß *hell* auch vom Durchdringen des Lichtes gesagt wird, was heute als Bedeutung vorherrscht. Im ursprünglich akustischen Sinne wird *hell* auf das laute und durchdringende Hallen einer hohen Stimme bezogen und durch *acutus* glossiert. In der immer wiederkehrenden Glossierung durch *acutus* zeigt sich in Wahrheit nur die Vielgestaltigkeit eines einzelnen Begriffs.

Außer der Vorstellung des *Spitzen* greifen die Momente der *Lautheit* und des *Durchdringens* über das eigentliche *Hallen* hinaus[5]. Weitere Modifizierungen erfährt das *Helle* durch die sprachgeschichtlich nahestehenden Wörter *gell*, *gellend*, *gelf*, *gelpfend* und schließlich *grell*. Die Vokalgleichheit in diesen Wörtern und das sich an das „e" lautlich anschließende „l" repräsentieren gleichsam die gemeinsame Hallfähigkeit; zudem werden diese Wörter vornehmlich auf die über die Mittellage des Sprechens hinausgehende Stimmlage bezogen. Als eines

---

[1] Quantz, a.a.O., S. 282.

[2] J. Fr. Agricola, *Anleitung zur Singkunst* (Übers. v. Tosi), Berlin 1757, S. 18.

[3] Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singekunst*, Berlin 1763, S. 85.

[4] Sulzer, a.a.O., IV, S. 701.

[5] Der Hallintensität gemäß wird z.B. Laut vom Bellen des Hundes, namentlich aber vom Klang aus Metall verfertigter Instrumente gesagt; in der Bibel werden helle Posaunen angeführt, bei Grimm *clara tuba*.

der ältesten Wörter dieser Reihe gilt *gell* (*gell*, *gall*, *gegollen*), das durchgehend für lautes Schreien gebraucht wird.

Zwar ist *gell* erst seit dem 15. Jh. nachweisbar, neben dem Verb *gellen* dürfte es jedoch weit älteren Ursprungs sein. Stärkere Verbreitung zeigt sich am Ende des 18. Jhs., wo besonders der Ausdruck Gellflöte für Klarinette auffällt. Während *gell* und *gellend* stärker auf das Unangenehme am Hellen gerichtet sind, umschließt das im Mittelhochdeutschen häufige *gelf* den Glanz am Hellen. Als eine solche Glanzbezeichnung gehört *gelf* unmittelbar zu gelb. An keiner anderen Wortgruppe kann das Ineinanderfließen akustischer und optischer Momente deutlicher vergegenwärtigt werden. Fügt man ferner hinzu, daß *gellen* und *Galle* sprachgeschichtlich wurzelgleich sind, so hat man alle Schattierungen zusammen, die in der Verbindung *gelbe Galle* in der Affektenlehre des 17. Jhs. oftmals als so weit hergeholt erscheinen.

In die gleiche Gruppe, wenn auch wieder eine andere Modifizierung ausdrückend, gehört *grell*. Das allerdings erst im Mittelhochdeutschen auftauchende Adjektiv wird durch das Verb *grellen* ergänzt, zu dem in lautlicher Abwandlung *grillen*, *grollen* und *grullen* hinzutreten. Der akustische Gebrauch gilt als selten; mittelhochdeutsch bedeutet es „zornig, wild" und frühneuhochdeutsch zeigt sich ein Übergang zum Optischen. Vom 16. Jahrhundert bis zu Goethe gilt *grell* im wesentlichen für eine schreiende und zankende Stimme. Musikalisch *grell* sind bei H. Chr. Koch zu heftig vorgetragene Akzente; bei einer solchen Art der Akzentbehandlung wird unter *grell* die Übersteigerung der Intensität verstanden, die im Klingen das Hallend-Helle mit einer durch Schärfe sich unangenehm auswirkenden Stärke verknüpft. Damit sind in diesem Begriff wiederum mehrere Bereiche enthalten [1]. Koch nennt *grell* einen der Malerei entstammenden Terminus und betont [2], daß dadurch ein Vortrag bezeichnet wird, „bey welchem die Modifikationen der Stärke des Tons zu abstechend und die Accente zu heftig intonirt werden".

Der Gegensatz zu *hell* im Klanglichen ist nicht *dunkel*, wie nach der heute vorherrschend optischen Sinngebung von *hell* angenommen werden kann, sondern *dumpf*, in älterer Form *dumpficht*. Während aber *hell* eine enge Beziehung zum Optischen erreicht, wendet sich *dumpf* neben dem Gehörsinn auch an den Tast- und Geruchsinn, so daß Komplexheit des Begriffes und das Zusammenwirken verschiedener Sinne (Einheit der Sinne) gleichermaßen deutlich werden. *Dumpf* bedeutet einmal gedämpft und tieftönend, zum anderen wird es mit Atemnot in Verbindung gebracht, so daß eine enge Verwandtschaft zu stöhnen entsteht. Diese Beziehung führt zugleich zu Vorstellungen, wie „mit Dunst dick überzogen". Die Verflochtenheit der Vorstellungen des „Gedämpften" und „mit Dunst dick überzogenen" zeigt klar, daß für *dumpf* durch dieses Prädikat etwas gekennzeichnet werden soll, das in seiner freien Entfaltung gehindert ist, sei es, daß quasi etwas darübergelegt ist, sei es, daß die Intensität versagt. Allen Angaben zufolge wird *dumpf* prinzipiell dem *Tiefen* zugeordnet, dennoch zeigt

---

[1] H. Chr. Koch, *Mus. Lexikon*, Frankfurt a. M. 1802, Sp. 54.
[2] Ebda. Sp. 683.

sich, daß mit *dumpf* nicht das gleiche gemeint sein konnte, wofür im 18. Jahrhundert der Begriff *dunkel* herangezogen wird.

Seinem Ursprung nach ist *dunkel* ein rein optischer Begriff und besagt eindeutig „des Lichtes beraubt", *obscurus, caliginosus.* Trotzdem überrascht es, *dunkel* als Ton- oder Klangeigenschaft im Grimmschen Wörterbuch überhaupt nicht erwähnt zu finden. Es ist nicht zu übersehen, daß mit zunehmend optischer Verwendung von *hell* das Wort *dunkel* mehr und mehr auch auf Akustisches bezogen wird.

Selbstverständlich wird *dunkel* gleich *dumpf* den tiefen Klangbezirken zugeordnet, allein mit dem Unterschied, daß *dumpf* den rein akustischen Vorgängen adäquat ist, daher auch alle Übergänge vom *Klanglich-tiefen* ins Geräuschhafte mit umschließt, dagegen *dunkel* das Moment der Färbung ins Zentrum rückt. Damit entspricht *dunkel* für die tiefere Klanglichkeit dem, wofür in der Höhe *hell* im Sinne von Glanz gesetzt wird. Die Fülle der vom Vokalklang „u" getragenen Eigenschaftsbezeichnungen läßt sich aus dem Alt- und Mittelhochdeutschen ableiten und durch lateinische Glossierungen erläutern.

Zugleich umschließt diese Gruppe Wörter mit starken Beziehungen zu Natur- und Tierlauten, wodurch die Geräuschnähe alles *Dumpfen* nochmals bestätigt wird. Hierfür charakteristisch sind die Wörter *grummen, gurgeln, knurren, murmeln, summen* und andere mehr. Die mannigfachen, in der Tabelle gleichfalls verzeichneten lautlichen Abwandlungen sind zwar zumeist dialektbedingt, stellen aber dennoch typische Modifikationen der zu malenden Klanglichkeit dar. So darf z. B. in *brummen* und *brommlen* neben der Dialektgebundenheit eine Helligkeitsabstufung gesehen werden oder in *krummen* und *krumsen* eine Steigerung der Geräuschhaftigkeit; wieder andere Wörter zeigen Bedeutungseinschränkung. Das althochdeutsch schon vorhandene Wort *krunzen* drückt auch im Mittelhochdeutschen noch den Affekt der Unzufriedenheit aus, sinkt dann aber nach und nach zur bloßen Bezeichnung dumpfer Tierlaute ab. Aus diesen wenigen Beispielen ist die Konsequenz zu ziehen, daß die Grundwerte der Vokalklänge gleichermaßen Tonhöhen- und Tonhelligkeitsabstufungen umfassen und oft mit den gleichen Wörtern zum Ausdruck bringen. Somit läßt sich das Gegensatzpaar *hoch-tief* von dem Gegensatzpaar *hell-dumpf* nicht trennen.

Sowohl *hoch-tief* als auch *hell-dumpf* greifen in ihren Klanggrenzen direkt ins Geräuschhafte. Ferner erhalten tiefe und hohe Töne durch Dumpfheit und Helligkeit ihre Färbung, jenes Moment, das im Ton mathematisch Meßbares und klanglich Erlebbares vereinigt. Die Feststellung, eine Verbindung von *tief* und *hell* lasse sich nicht nachweisen, muß dahingehend berichtigt werden, daß für Tontiefe zwar nicht Helligkeit, jedoch Klarheit erwartet werden kann. Die Glossierung durch *clarisonus* zeigt Klarheit als ein Kriterium der Helligkeit, das im deutschen Sprachgebrauch zugleich auch mit Deutlichkeit wiedergegeben wird. Dementsprechend wird in höheren Klangbezirken dem *Hellen* nicht das *Dumpfe* sondern das *Heisere* als Kontrast entgegengesetzt. Vom 15. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert wird – gemäß dem allgemeinen Sprachgebrauch – auch im Musikschrifttum für *heiser*, das sich vom mittelhochdeutschen *hais* entwickelt hat, *heisch* oder *heischer* angetroffen. Mit der Sinngebung „bedeckt", mit „Dunst dick überzogen" für *dumpf*, „rauh" für *heiser* werden in die Wahr-

nehmung Begriffe hineingenommen, die eine enge Verbindung zum Geruchsinn *dumpf* und zum Tastsinn *heiser-rauh* zeigen. Damit aber wird die Frage laut, was denn eigentlich dem Gehör allein wesenseigen sei. Nach den bisherigen Ergebnissen kann eine solche Gehörseigenheit lediglich für die Hallfähigkeit namhaft gemacht werden, alle übrigen Eigenschaften des Tons sprechen – ihren Bezeichnungen zufolge – zugleich andere Sinne mit an. Ebenso wird deutlich, in welchem Maße der heute so im Vordergrund stehende Gesichtssinn nach seinem Wesen vom Gehörssinn entfernt ist; es wäre sonst kaum verständlich, daß erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Verknüpfung von Gehörs- und Gesichtssinn in den Eigenschaftsbezeichnungen nachweisbar ist. Dennoch muß es als zu weitgehend gelten, aus solchen Beobachtungen etwa den Schluß auf eine andersgeartete geistige Zentrierung des Menschen vor einer solchen Umprägung im Sinnesbezug zu ziehen. Offen bleibt die Frage, ob diese Umorientierung eine fruchtbare Erweiterung des Denkens und Schauens bedeutete oder ob eine gefährliche Verwischung jeder Sinneseigenständigkeit die Folge war. Allerdings spielt diese Frage erst für die Betrachtungen zum 19. Jahrhundert eine entscheidende Rolle.

Die Bezeichnung *hell* für eine bestimmte, wenngleich in sich noch mannigfache Artung des Tons findet selbstverständlich bei all unseren Gewährsmännern (Agricola, Praetorius, Herbst, Niedt, Fuhrmann, Walther, Quantz bis hin zu Herder und Koch) reiche Verwendung. Bezeichnenderweise setzt Agricola *hell* nicht mit *hoch* gleich, sondern er nimmt *hell* rein im Sinne von Hallen, in Richtung auf das Ungehinderte und Klare am Ton [1]. Praetorius gründet *hell* noch auf die reine Hallfähigkeit, ohne spezifisch an hohe Töne zu denken. So spricht er z. B. dem Clavizimbalum [2] wegen der doppelten, dreifachen, „ja auch wol vierfächtigen Säitten" eine „helle, fast liebliche Räsonanz" zu. Wenn Praetorius dem Hellen das Heimliche entgegensetzt, wobei er sich diesmal auf den Gesamtklang der Orgel bezieht, so ist vorherrschend das Moment der Intensität betont. Daneben läßt sich bei dieser Gegensatzbildung das Kriterium der Färbung nicht ganz verleugnen. Diese Klangschilderung zielt nicht auf Kontraste, die eine Änderung des Tones zur Folge haben, es geht nur um ein Mehr oder Minder im Zurückhalten der Hallfähigkeit, die etwas Dynamisches anstrebt. Eine Verknüpfung von *hoch* und *hell* bringt Praetorius nur in bezug auf einfüßige Register, wie er z. B. von einer *Hellpfeife* im Oberwerk der St. Lamprechts-Orgel zu Lüneburg berichtet [3]. Demzufolge gilt *hell* sowohl vom Gesamtklang

---

[1] Agricola, *Musica instrumentalis deutsch*, S. 204, bezüglich polnischer Geigen: „Mich düncket sie lauten gantz rein / Auch das sie viel subtiler sein / Künstlicher und lieblicher gantz / Dann die Welschen mit resonantz. / Das ichs aber subtiler nenn / Ein jeder bey sich selbs erkenn / Ob nicht ein seit die man berürt / Mit negeln wird heller gespürt / Dann eine mit fingern weich / Odder anderm thun diesen gleich / Denn was weichlich ist dempfft den Klang / Und was hart, macht klerer den gsang . . ."

[2] Praetorius, *Synt. mus.* II, S. 63.

[3] *Synt. mus.* II, S. 233.

als auch vom einzelnen Ton, sei dieser nun an ein Instrument oder an die Singstimme gebunden. Praetorius schreibt u. a. von „hell und klar" lautenden Strichen auf der Lyra [1], und von der Singstimme heißt es:

„Zum dritten [muß ein Sänger] auch eine Stimm als Cantum, Altum oder Tenor etc. erwehlen, welche er mit vollem und hellem laut, ohne Falsetten (das ist halbe und erzwungene Stimme) halten könne [2]."

Diese für die damalige Zeit wichtigste Forderung an eine Singstimme wird von Johann Andreas Herbst direkt übernommen, nur daß dieser im Gegensatz zu den Zeitgepflogenheiten Praetorius als seine Quelle angibt. Interessant zu beobachten ist, in welcher Weise Georg Falck wörtlich an Praetorius und Herbst anschließt und den übernommenen Text nur um geringfügige Ergänzungen auflockert [3]. Die Grundfähigkeit des Hallens gilt sowohl für die Singstimme als auch für Instrumente. Falck erwähnt z. B. die abgeschwächte oder verminderte Hallfähigkeit beim Echo [4], und in zweien seiner Traktate betont Speer mit den gleichen Worten den Unterschied des Helligkeitsgrades bei verschiedenartigen Paukkesseln [5]. Bei der oben erwähnten Höhenabstufung spricht Fuhrmann bezeichnenderweise dem Tenor die Klarheit, dem Alt das Helle und dem Diskant ausschließlich das Hohe zu, das er bildlich mit dem „spitzigten" Dach eines Hauses vergleicht [6].

Unabhängig von der Singstimme verbindet Adlung das Helle vornehmlich mit dem Zimbelklang, ob dabei an kleine Glöcklein mit „hellem Silberton" gedacht wird oder ob von Orgelregistern jenes Namens die Rede ist [7]. Obschon Adlung hell nur im Sinne von Hallfähigkeit gebraucht, setzt er merkwürdigerweise doch dem *Hellen* das *Dunkle* entgegen, so daß ein optischer Sinn für *hell* vermutet werden könnte, ohne daß sich hierfür Belege erbringen lassen.

Eine Zusammenfassung der bisher geschichtlich für den Charakter des *Hellen* aufgewiesenen Züge gibt J. G. Walthers Lexikon in den Artikeln *Aigu*, „Clairon" und „Vox canora", wobei die Formulierungen im Artikel *Aigu* besonders aufschlußreich sind: „*Aigu, aiguë* (gall.) Adj. vom lat. *acutus*, heißet: scharf-hoch-, hell-lautend. z. E. un son aigu, ou haut, ein scharfer oder hoher Klang, une voix aiguë, eine hell-lautende, klare Stimm". *Hell, hoch, klar, scharf*, dies

---

[1] *Synt. mus.* III, S. 148.

[2] Ebda. S. 231.

[3] G. Falck, *Idea boni cantoris*, Nürnberg 1688, S. 90: „Welches ist das dritte [Requisitum]: dieses, daß ein Sänger seine Stimme wohl erforsche und probiere, ob sie cantum, altum, tenoren oder bassum sei mit voll und hellem Laut leicht und ungezwungen halten und durchführen könne. Wobei zu beobachten intonatio und exclamatio."

[4] Ebda. S. 206.

[5] D. Speer, *Musicalische Fragstücke des ersten Kleeblatts*, Bözzingen 1697, S. 19, und *Grund-richtiger, kurtz-, leicht-, und nöthiger Unterricht der musikalischen Kunst*, Ulm 1687, S. 104.

[6] Fuhrmann, *Musikalischer Trichter*, S. 35.

[7] Adlung, *Musica mechanica*, I, S. 84.

sind die das Wesen des *Hellen* schlechthin bestimmenden Momente, und sie werden durchgängig bei Walther mit *acutus* glossiert.

Eine von der Notenschrift her sehr naheliegende Glossierung durch *altus* ist nirgends aufweisbar. Da jedoch *altus* für „hoch" die rein räumliche Zuordnung geltend macht – *altus* bezeichnet das Hohe von unten aus gesehen – ist mit „hoch" im Sinne von *acutus* stärker auf körperhafte Beschaffenheit als auf Abstufungsverhältnisse im streng räumlichen Sinne verwiesen. Die Ausprägung der Notation hat die Begriffsbildung für *hoch* nur in einem geringen Maße beeinflußt, zumal die sprachliche Verwurzelung von *hoch* weit tiefer reicht als der Ursprung der Notation.

Ob nun Walther Clairon als Trompete oder Orgelregister beschreibt, stets geht es um die Ableitung der Benennung von *clarus*, das heißt der Betonung der Klarheit eines Klanges. Die visuelle Bedeutung spielt noch keine Rolle; und wenn Walther „Vox canora" ausdrücklich eine hellklingende Stimme nennt, so wirkt die Betonung dessen, was für Praetorius, Herbst und Falck selbstverständlich gewesen, wie ein entschiedenes Sichabsetzen gegen Nichtklangliches am *Hellen*.

Die Entwicklung während des 18. Jahrhunderts bringt eine ständig wachsende Differenzierung dessen, was dem Ton oder Klang abgelauscht bzw. zugesprochen wird. Durch vielfältige Zuordnungen anderer Qualitäten zeichnet sich Mattheson besonders aus:

„Zuletzt ist unter den singenden Stimmen die höchste, dünneste und feineste der bey uns sogenannte Discant oder Sopran. Von andren Stimmen kann man sagen: *cantant,* sie singen; von dieser aber *dis vel bis cantat,* sie singet und klinget doppelt: das ist, zweymahl so helle und schön, als jene" [1].

Hoch steht hier am Anfang; wesentlich ist aber die Einbeziehung des *Dünnen* und *Feinen*, des *Singenden* und *Klingenden*, des *Hellen* und *Schönen*. Der Fachsprache gemäß werden *singen* und *klingen* nicht nur als reine Schallbezeichnungen genommen, sondern als auf Vokales und Instrumentales hinweisende Termini.

Mit der Verknüpfung von *hell* und *schön* appelliert Mattheson an rein ästhetische Momente, für welche während des 17. Jahrhunderts die Bezeichnungen *angenehm* und *lieblich* galten. Um etwas *schön* zu nennen, bedarf es der Beurteilung, d. h. eines geistigen Vollzuges dem Objekt gegenüber. Ästhetisch wohl abwägend gebraucht Quantz derartige Bezeichnungen sowohl im Hinblick auf die Bildung des Tons nach den spezifischen Bedingtheiten der menschlichen Stimme als auch des jeweiligen Instruments. Soweit es sich am Beispiel des *Hellen* aufweisen läßt, wird in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits für den einzelnen Ton ein bewußt vom Affekt getragener Ausdruck angestrebt, dem ein entsprechend geformter Ton innerlich wie äußerlich adäquat sein muß. Quantz z. B. bildet und charakterisiert den Flötenton nach Maßgabe der menschlichen Stimme:

---

[1] MATTHESON, *Kleine Generalbaßschule,* Hamburg 1735, S. 79.

„Überhaupt ist auf der Flöte der Ton (sonus) der allergefälligste, welcher mehr einem Contraalt als Sopran; oder welcher denen Tönen, die man bey dem Menschen die Bruststimme nennet, ähnlich ist[1]".

Diese Zentrierung entspricht noch ganz der vokalen Musiktradition des 16. und 17. Jahrhunderts. Wenn aber Quantz – seinen Klangbestrebungen und -beschreibungen zufolge – von diesem Zentrum aus das Individuelle seines Instruments, seines Flötenklanges auszuprägen trachtet, gilt es dennoch neue Wege einzuschlagen und die ästhetischen Grundanschauungen und Errungenschaften seiner Epoche mit einzuschmelzen.

Der historische Wortgebrauch von *dumpf* setzt mit Praetorius ein, und es wird unmittelbar vom Gedeckten und Gedämpften ausgegangen. Von den „gedacten uff 16 F. t." sagt er unter anderem, daß diese Stimmen „wegen jres thunen vnd stillen Klanges vnd jhrer Tieffe nicht so gar anmutig vnd vorstendtlich zuhören . . ."[2].

Mit besonderer Deutlichkeit ist hier auf die Begrenzung des Angenehmen in der Tiefe hingewiesen, und wenn ferner betont wird, daß die Verständlichkeit in Frage gestellt ist, so ist die Geräuschnähe solcher Klänge genügend gekennzeichnet. An anderer Stelle dagegen soll dem Ton durch Dämpfung gerade etwas Unangenehmes genommen werden. Praetorius berichtet, daß an einer Orgel in Hessen eine „sonderliche Art von Posaunen" angetroffen wurde.

„do uff das Mundstück ein Messing bödemchen uffgelötet, und in der mitten ein ziemlich lenglicht löchlein drinn, darüber dann allererst das rechte zünglein oder blätlein gelegt, und mit geglüeten Messings oder Stälenen Säiten druff gebunden wird, daß es nicht also sehr schnarren und plarren kan. Und weil es dergestalt etwas mehr als sonsten gedempfet wird, gibt es gleich einer Posaunen, wenn die von einem guten Meister recht intonirt und geblasen wird, einen pompenden, dumpichten und nicht schnarrenden Resonantz"[3].

Grundlage ist der geräuschfreie Klang, der in der damaligen Zeit wohl nicht immer Selbstverständlichkeit gewesen ist. Die geringe Dämpfung soll Annehmlichkeit bewirken, indem dadurch die Hallfähigkeit gereinigt wird, während im ersten Falle durch Dämpfung die Hallfähigkeit entschieden eingeschränkt werden soll. Die Tatsache, daß der Begriff *dumpf* in den Gesangstraktaten des 17. Jahrhunderts nicht begegnet, spricht deutlich für den direkten Gebrauch dieser Bezeichnung an Stellen, wo rein praktisch ein Abdecken des Klanges vorgenommen werden kann. So schreibt Mattheson von den „heroischen Pauken", daß deren Klang bei Trauergelegenheiten abgedeckt und durch einen Flor gedämpft wird, „damit sie einen dunkleren Ton von sich geben". Überhaupt zeigt das 18. Jahrhundert eine reichere Erwähnung dumpfer und zugleich auch häßlicher Klänge; besonders aufschlußreich sind Walthers Verdeutschungen der italienischen Bezeichnungen *com roca voce* und *un suono roco*. Im ersten Fall

---

[1] Quantz, a. a. O., S. 41.
[2] Praetorius, *Synt. mus.* II, S. 138.
[3] Ebda. S. 143.

übersetzt er „mit heiserer Stimme", im zweiten „ein dumpfer Laut". Walther verfährt hier gemäß den sprachlichen Feststellungen; der *suono* ist „dumpf", weil das Instrument abgedeckt ist, die *Stimme* ist „heiser", weil die Stimmorgane rauh sind. Der musikalische Sinn von *dumpf* erscheint am deutlichsten, wenn *dunkel* unmittelbar daneben gestellt ist. „Wer der welschen Sprache mächtig ist", heißt es z. B. bei Tosi-Agricola [1], „wird wissen, daß in derselben das ‚e' und ‚o' zuweilen etwas heller oder offener, zuweilen dunkler ausgesprochen werde. Im Deutschen gehören die Passagen außer den Vokalen, auf denen sie auch im Welschen nicht verboten sind, auch auf diejenigen Doppellaute, welche von einem hellen Vokal, besonders dem ‚a' oder ‚e' angefangen, wobei denn der erste Vokal bis ans Ende der Passage gehalten und der zweite alsdenn erst ausgesprochen wird." Ein gleiches ist, und zwar in allen Sprachen, bei der Aussprache der Mitlaute zu beobachten.

Nach den Aussagen in den verschiedensten Traktaten nimmt man den dunklen Ton als durch das Material des Instruments bedingt, nicht aber als durch Abdeckung oder Dämpfung bewirkt.

Adlung betont ausdrücklich, daß der dunkle Ton des Flötwerkes daher komme, daß es von Holz sei [2]. Marpurg formuliert bereits präziser: „Der Unterschied eines hellen und dunkeln Tons hänget von der mehrern oder wenigern Dichtigkeit eines Körpers ab. Eine Orgelpfeife von Metall klingt heller als eine von Holze. Der Zustand, in welchem sich der erzitternde Körper ... befinden kann, trägt aber auch zugleich zum Hellen und Dunkeln eines Tons bey." [3]

Hinsichtlich *dunkel* ist Adlungs Erläuterung zur Registerbezeichnung *cromorne* besonders charakteristisch [4]. Er stützt sich auf Angaben in Frischens Französischem Lexikon, denen zufolge jener Registername von *cor* „ein Horn" und *morne* „still, dunkel, traurig" abgeleitet wird.

Dementsprechend bezeichnet Adlung *cromorne* als ein Horn, „welches einen sehr dunklen Ton hat". Neben *morne* steht im Französischen *obscure*, eine direkte Ableitung von *obscurus*. Während sich *obscure* unmittelbar auf das Fehlen des Lichtes bezieht, ist *morne* von vornherein vom Gemüthaften her bestimmt, so daß in dieser Beziehung *dunkel* nicht ausschließlich im optischen Sinne zu fassen ist, sondern ins Affektgebundene und damit ins Psychische weist. Aus dieser Vieldeutigkeit erwachsen zugleich ästhetischer Reiz und terminologische Verunklarung.

Quantz geht hierin voran, indem er *dunkel* gegen *deutlich* setzt. Er nennt einen Vortrag schlecht, wenn die Intonation unrein ist und der Ton übertrieben wird, indem man die Noten undeutlich, dunkel, unverständlich, nicht artikuliert, sondern matt, faul, schleppend, schläfrig, grob und trocken „und wenn

---

[1] *Anleitung zur Singekunst*, a. a. O., S. 131.
[2] *Musica mechanica*, S. 104.
[3] Marpurg, *Anfangsgründe der theoretischen Musik*, 1757, S. 8.
[4] *Musica mechanica* I, S. 109.

man alle Noten ohne Unterschied schleifet oder stößt"[1]. Ferner liegt der Gedanke nahe, daß sich schon die damalige Zeit in der Wortwahl für bestimmte Begriffe auch von den Grundwerten der Vokalklänge hat leiten lassen. Nach der gehörs- und affektmäßigen Charakterisierung hat z. B. der Vokal „o" noch einen weiten und einigermaßen prächtigen Klang, doch erheblich weniger als das „a", denn sein Klang sei „ziemlich dunkel und oft bäurisch", zumal wenn er verdoppelt oder etwas in die Länge gezogen wird[2]. Den untersten Rang in der Klangbewertung nimmt „u" ein, denn sein Klang ist nicht nur „dunkel" sondern auch „garstig" und „unsauber", indem er mehr durch die Nase als durch den Mund hervorgebracht wird. Für die ästhetischen Bemühungen jener Zeit ist es besonders bezeichnend, daß solche Eigenschaftsverknüpfungen auf den Weg führen, in Sprachklang, Ton und Tonfolge eine Einheit zu empfinden, was besonders Herder beschäftigt hat.

Bei der Erörterung *dunkler* und *dumpfer* Töne bleiben noch zwei Bezeichnungen zu erläutern, die ihrem Wesen nach an die Grenze des Klanglichen rücken. Es sind die Wörter *brummen* und *summen*, die wegen der ihnen eigenen Klangähnlichkeit als zusammengehörig gebraucht werden, sprachgeschichtlich aber sehr verschiedene Wurzeln haben. Die historischen Belege beginnen bei Martin Agricola, der *brummend* beim Aufspannen der Saite verwendet[3] und mit diesem Wort den Übergang vom Geräusch zum Ton beim ersten Anschlagen der neuen Saite charakterisiert. Ebenso findet sich bei Praetorius *brummend* mit Geräuschnähe verknüpft, doch ausschließlich auf tiefe Töne bezogen. Er warnt davor, daß der Organist einen Gesang so transponiere, daß er in der Höhe in „quirren" und „kirren" und herunter in ein „murren" und „brummen" übergehe[4].

Abgesehen von der an diesem Vermerk besonders auffallenden Bindung an Grundwerte der Vokalklänge für lautmalende Bezeichnungen wird die Geräuschnähe an den Grenzen des Tonraumes geltend gemacht, so daß hier wieder eine Brücke zum Problem *hoch-tief* geschlagen ist. *Dumpf, dunkel* und nun auch *brummend* werden nur tiefen Tönen zugeordnet. Eine historische Übersicht verdeutlicht, daß *brummend* vorwiegend auf den Klang der Pommern, auf bestimmte Saiten an der Laute, auf die Baerpfeife der Orgel, auf Bordun, die Baßgeige, bezogen wird. Praetorius schreibt unter anderem: Die Pommern „haben jhren Namen ohn allen zweiffel à bombo, vom Summen und Brummen: und werden alle, die kleinen so wol als die grossen, mit dem Namen Bombart oder Pommern genennet"[5]. Fuhrmann fügt hinzu: „Bombardone, der BaßBommert, dicitur à Bombo seu a Bombarda, weil er einen gravitätischen 16füßigen Thon gleich einem Posaunen-Baß in der Orgel starck brummet und knallet"[6]. Niedt klagt über die üble Gewohnheit vieler Organisten, überall im Pedal einen Baß summen und brummen zu lassen, auch wenn solches vom Komponisten nicht gefordert wird[7]. Der Ableitung von *bombarda* setzt Adlung

---

[1] Quantz, a. a. O., S. 110.
[2] J. N. Forkel. *Musikalische Bibliothek,* III, Gotha 1779, S. 69f.
[3] *Musica instrumentalis deudsch,* S. 80.
[4] Praetorius, ebda., „Von harmonischer Einigkeit der Kirchenmusic".
[5] Ebda., *Synt. mus.* II, S. 36.
[6] *Musikalischer Trichter,* S. 91.
[7] *Mus. Handleitung* II (hg. v. Mattheson), Hamburg 1721, Cap. 11.

hinzu: „Ausser der Orgel sind sie nicht mehr Mode . . . doch in der Orgel brummen sie, wie eine Posaune, und dringen besser durch, als die Bassons“ [1].

Alle diese Beziehungen treffen eindeutig einen tiefen, an die Grenze exakter Klanglichkeit gerückten Ton, der, wie aus der Verbindung *summen* und *brummen* hervorgeht, gleichsam in sich bewegt erscheint und keine ganz scharfen Konturen aufweist. Auch der für *tief* aufgezeigte Fundamentcharakter wird auf *brummend* übertragen. Die Herauskristallisierung der tieferen Bezirke und die Entwicklung des Generalbasses als Fundament haben eine spezifische Auffassung von tiefen Klängen gezeitigt, die zur Tiefe und Dumpfheit und der in *summen* und *brummen* liegenden diffusen Klanglichkeit noch das Gewicht hinzufügt. Am klarsten kommt dieses bei Mattheson zum Ausdruck, der den Ton des Violone (der großen Baßgeige als Stützinstrument) *dick*, aber dennoch als weitgehend *summend* und *brummend* bezeichnet.

Die Forderung C. Ph. Em. Bachs, daß die Deutlichkeit des Tones stets gewahrt bleiben müsse, führt unmittelbar zu unseren Darlegungen bezüglich *hell* zurück. Eine Äußerung Quantzens zeigte, inwieweit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Hallfähigkeit für den Ton wesensbestimmend blieb, jedoch von den Bedingtheiten des einzelnen Instruments her eine vertiefte und ästhetisch erweiterte individuelle Prägung erhielt.

Nimmt man die von Tosi-Agricola, Marpurg, Hiller, Quantz oder Forkel usw. angeführten Charakteristika des Begriffs der Tonhelligkeit zusammen, so zeigen sich folgende Wesenszüge:

I. Trotz Einbeziehung optischer Momente – insbesondere gekennzeichnet durch das *Glänzende* – bildet für das *Helle* die prinzipiell aufgewiesene Hallfähigkeit das Zentrum.

II. Helligkeit des Tones begegnet jeweils in Abstufungen. In aufsteigender Richtung führt der Weg vom *Hellen* über das *Gellende* zum *Grellen* und *Grillenden*, in absteigender Richtung vom *Klaren* über das *Deutliche* zum *Dunklen*, *Dumpfen* und *Brummenden*.

III. Diese Abstufung der Helligkeitsgrade ist schon vom Sprachlichen her von der Tonhöhe unabtrennbar. *Hell*, *glänzend*, *gellend*, *grell* oder in der älteren Ausdrucksweise auch *grillend* gelten von hohen Tönen, die bei Beeinträchtigung ihrer Hallfähigkeit bis zur mittleren Stimmlage hinab *heiser* genannt werden. Dagegen führen die Begriffe *klar* und *deutlich* von der mittleren Stimm- und Tonlage abwärts, d. h. in die Bereiche tieferer Töne, deren Hallcharakter, je tiefer desto *dunkler*, schließlich auch *dumpf* und *brummend* genannt wird. Bei dieser Gradation zeigt auf der einen Seite das *Brummende*, auf der anderen das *Grillende* die Möglichkeit unmittelbaren Umschlagens in Geräuschhaftigkeit. Durch solche Bezeichnungen erhalten Tonhöhe und Tonhelligkeit im Sprachlichen wie im Musikalischen gleichermaßen ihre Begrenzung.

---

[1] *Musica mechanica*, S. 76.

IV. Die Einheit von Tonhöhe und Tonhelligkeit umschließt, soweit es der Aussagewert der Sprache darzustellen vermag, ins Körperhafte weisende Toneigenschaften. So werden der Tontiefe und Tondumpfheit Gewicht (*gravis*) und der Tonhöhe und Tonhelligkeit das Spitze (*acutus*) zugeordnet.

V. Über Gewicht und erste Formung hinaus wird Körperhaftigkeit des Tons auch durch das Kriterium der *Beweglichkeit* gekennzeichnet.

VI. Tonhöhe und Tonhelligkeit sind bereits von sich aus intensitätsträchtig. Die lebendige Verbindung von Tonhöhe und Tonhelligkeit mit Körperhaftigkeit und Intensität rückt den Ton in Bezirke des menschlich *Angenehmen* oder *Unangenehmen*, und aus solchem Empfinden heraus trägt der Hörende seinerseits unmittelbar eine Bewertung, ein Werturteil an den Ton heran.

Die Verfasser der Beiträge

Ernst Apfel. Geboren 1925 in Heidelberg; studierte Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg bei Thrasybulos G. Georgiades; 1953 Dr. phil. Heidelberg. Danach Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der dortigen Universität; 1956 bis 1959 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft, seitdem der Heidelberger Akademie der Wissenschaften.

Günther Schmidt. Geboren 1927 in Ansbach; praktische Musikausbildung am Bayerischen Staatskonservatorium in Würzburg bei Karl Michael Leonhardt und Franz Xaver Lehner; studierte Musikwissenschaft an der Universität München bei Rudolf von Ficker; 1953 Dr. phil. München. Lebt heute in Nürnberg.

Hannes Reimann. Geboren 1921 in Winterthur; Studium der Theologie an der Universität Zürich; 1946 Eintritt in den Züricher Kirchendienst (Pfarrer in Rafz und Zürich). Studium der Musikwissenschaft an der Universität Zürich bei Kurt v. Fischer; 1959 Dr. phil. Zürich. Seit 1958 vollamtlicher Leiter der Engadiner Kantorei.

Paul Nettl. Geboren 1889 in Hohenelbe (Böhmen); studierte die Rechte (1913 Dr. jur. Prag); musikwissenschaftliches Studium an der Universität Prag bei Heinrich Rietsch und an der Universität Wien bei Guido Adler; 1915 Dr. phil. Prag. Kriegsdienst 1915–18. Habilitierte sich für Musikwissenschaft 1922

an der Deutschen Universität in Prag und war seit 1937 Leiter der Musikabteilung des Deutschen Rundfunks in der Tschechoslowakei. Wurde 1939 an das Westminster Choir College in Princeton (USA) berufen und ist seit 1946 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Indiana University in Bloomington (seit 1958 emeritiert).

Ulrich Siegele. Geboren 1930 in Stuttgart; studierte an den Universitäten Tübingen und Kiel, vornehmlich Musikwissenschaft bei Walter Gerstenberg, ferner Klassische Philologie; 1957 Dr. phil. Tübingen. 1958 Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg, seit 1959 desgleichen am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen.

Heino Schwarting. Geboren 1921 in Bettingbühren (Oldenburg); studierte Schulmusik, Klavier, Orgel und Komposition an den Musikhochschulen in Köln und Freiburg i. Br. und im Rahmen der Schulmusikausbildung Musikwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br. bei Wilibald Gurlitt. Seit 1957 Dozent an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg i. Br.

Rudolf Stephan. Geboren 1925 in Bochum; studierte Musikwissenschaft an den Universitäten Heidelberg und Göttingen bei Heinrich Besseler und Rudolf Gerber; 1950 Dr. phil. Göttingen.

Annelise Liebe. Geboren 1911 in Halle; studierte an der Universität Halle Philosophie, Deutsche Literaturgeschichte und Pädagogik und bei Max Schneider und Walter Serauky Musikwissenschaft; 1938 Dr. phil. Halle. 1940 bis 1945 freie Lektorin und Musikkritikerin in Berlin; seit 1946 wissenschaftliche Assistentin am Musikwissenschaftlichen Institut der Humboldt-Universität Berlin. Habilitierte sich dort 1958 für Musikwissenschaft.

Adrian Willaerts Messen

von

HERMANN BECK

Wie kaum eine Epoche stellen 15. und 16. Jahrhundert die Musikforschung bis heute vor vielfaches Neuland. Gilt es doch immer noch Werke selbst führender Meister erst zu erschließen, ihre Formen zu beschreiben, um immer mehr Bausteine zu einer umfänglicheren Kenntnis der Gesamtepoche beizusteuern. Der nachfolgende zusammenfassende Bericht über Adrian Willaerts Messen will zunächst auf jenen zentralen Werkkreis im Schaffen des großen niederländisch-venezianischen Meisters hinweisen, der bisher in der Musikliteratur nur vereinzelt berührt wurde[1]. Die Darstellung geht dabei von einer Skizze zur allgemeinen Problematik der Messe und der venezianischen Musik des 16. Jahrhunderts aus, um nach einem quellenkritischen Überblick und der Betrachtung charakteristischer Merkmale der Messen Willaerts mit dem Versuch zu schließen, seine Rolle als Messenkomponist in der Musikgeschichte seiner Zeit anzudeuten.

I

Wenn Musik als künstlerische Sprachform Wesentliches über den Menschen aussagt, müssen über spezielle Kunstformen hinaus alleine die Gattungen, die

---

[1] Über WILLAERTS Motetten handeln H. ZENK in seiner Habilitationsschrift, *Studien zu Adrian Willaert,* Leipzig 1929 (mschr., Auszug in: *Numerus und Affectus, Studien zur Musikgeschichte,* hg. v. W. GERSTENBERG, Kassel, Basel, London, New York 1959, S. 55 ff.); ders. im Kongreßber. Basel 1949 und in Mf II, 1949, S. 97 ff.; ders. und W. GERSTENBERG in den Vorworten zur GA der Werke WILLAERTS (CMM 3); W. GERSTENBERG im Vorwort zum Chorwerk 59, 1956; sein Madrigalwerk beschreibt E. HERTZMANN, *Adrian Willaert in der weltlichen Vokalmusik seiner Zeit,* Leipzig 1931. – Über einzelne Messen referieren F. X. HABERL in MfM III, 1871 *(Messen Adrian Willaerts),* A. SMIJERS in Tijdschrift X, 1940 (*Hesdin of Willaert?),* R. LENAERTS in Musica sacra, Brügge 1935 *(De zesstemmige Mis Mente tota van Adrian Willaert),* M. ANTONOWYTSCH in *Die Motette Benedicta es von Josquin des Prez und die Messen super Benedicta von Willaert, Palestrina, de la Hêle und de Monte,* Utrecht 1951, H. BECK in *Studien zu Adrian Willaerts Messen und ihrer Stellung in der Geschichte der Kirchenmusik,* Habilitationsschrift Würzburg 1958 (mschr.). – Vgl. ferner A. PIRRO, *Histoire de la musique de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe siècle,* Paris 1940; G. REESE, *Music in the Renaissance,* London 1954, S. 371 ff.

einer Epoche angehören, deren Rangordnung und Entwicklung in sich, ein Bild ihrer künstlerischen und allgemein geistigen Situation geben. 15. und 16. Jahrhundert haben zwar den weltlichen Musizierformen im mehrstimmigen Lied, in den ersten Instrumentalformen und gar in der Oper größere und tiefere Bedeutung denn je gegeben, aber dennoch der Komposition kultgebundener Musik in Messe und Motette zunächst den unstreitbar vornehmsten Rang belassen. Jene Hinordnung des künstlerischen Schaffens auf das gottesdienstliche Geschehen spiegelt ein Nachwirken mittelalterlichen Denkens, das in den kultischen Handlungen Mitte und Richtmaß für die Formen des Lebens und der Kunst erkannte. Die Gattungen der Kultmusik verraten in Textwahl und Kompositionsart hinwiederum selbst die Krise, die jene Tradition bedrohte, das Wirken der geistigen Gegenströmungen der Zeit.

Jene Krise im Sinne einer geistigen Neuorientierung innerhalb gewachsener Formen scheint zunächst die Wahl der Gesänge des Ordinarium Missae als Textgrundlage einer mehrstimmigen zyklischen Komposition zu bezeugen, wie sie im 14. Jahrhundert bekannt, im 15. und 16. Jahrhundert zeitweise sogar bevorzugt ist. Denn mit der Existenz der Missa als musikalischer Gattung wendet sich einmal der Blick von der Vielfalt der mit dem Kirchenjahr wechselnden Gesänge des Proprium Missae ab, um an dem einen Text zu haften, dessen Inhalte um einige wenige Grundformen kultischen Handelns und Glaubens kreisen. War weiterhin der Gottesdienst in seiner Urform eine Gemeinschaftsfeier von Zelebranten, Sängern und Volk, vor allem das Ordinarium aber der musikalische Anteil der Gemeinde, so bedeutet das Umsichgreifen der mehrstimmigen Meßvertonung eine weitere Vertiefung der seit dem Mittelalter bekannten Trennung von Altar und Gemeinde. Endlich ist die Missa überhaupt das erste zyklische Musikwerk, das sich zusammenhängend über den Gesamtverlauf der Meßfeier breitet und so die Einheit der künstlerischen Form dem Wechsel im liturgischen Geschehen überordnet.

Die immer stärkere Verknüpfung der Meßsätze zum Zyklus und mit ihr die zunehmende Selbständigkeit von neugestalteter künstlerischer Form und Aussage gegenüber den Gegebenheiten der Liturgie bestimmen von da an die Geschichte der Messe. Der Weg führt von der Zusammenstellung innerlich unverbundener Meßsätze durch den Schreiber, ein Verfahren, das schon im Bereich der Gregorianik bekannt war[1], über die personal-stilistische Einheit in Machauts Messe zur musikalisch-technischen Satzverknüpfung durch cantus firmus (c.f.) oder mehrstimmiges Modell, Entsprechung freier Kopfmotive oder Strukturgrundrisse. Der Verbindung der Komposition mit der Liturgie wird in älterer Zeit durch Übernahme eines choralen Ordinarium Missae als c.f. Genüge getan. In jüngerer Zeit erscheint dann eine Melodie aus dem Repertoire des

---

[1] Vgl. L. Schrade, *The Mass of Toulouse,* Rev. Belge de Musicol. VIII, 1954; B. Stäblein, *Die lat. Messe,* MGG IX, 153ff.

Proprium Missae des entsprechenden Festes in den verschiedenen Meßsätzen wieder, bis die Verarbeitung einer weltlichen Weise, eines erfundenen c.f. oder einer mehrstimmigen Vorlage die Verbindung mit der Liturgie mehr oder minder aufhebt. Strenger Bindung der Sätze oder zumindest des Zyklus als Ganzes an die Liturgie folgt so eine nur symbolische Anlehnung an ein Gegebenes überhaupt, bis an der Stelle des alten Sinnbezugs ein rein musikalisches Variationsprinzip steht. Ähnlich wechselvoll ist die Geschichte der Satztechniken selbst, der Verarbeitungsweisen des c.f. von seiner isolierten Darstellung im Tenor oder Diskant bis zum c.f.-Zitat im durchimitierenden Satz, der Parodieverfahren, der kontrapunktischen Formen mit ihren symbolischen Bedeutungen im Wechselspiel mit den Ansprüchen des Klanglichen und einer musikalischen Darstellung der rhythmischen und inhaltlichen Gegebenheiten der Sprachvorlagen. Verlaufen die Geschicke der Motette auch in vielem ähnlich, dürfen so besehen im Bereich der Kirchenmusik doch die Meßzyklen voran als künstlerische Zeugen der modernen Impulse der Zeit gelten.

Die Überschau der musikalischen Ereignisse des 15. und 16.Jahrhunderts als musikgeschichtlicher Epoche lenkt den Blick vor der Beobachtung vielfacher Sonderentwicklungen bekanntermaßen zunächst auf drei Hauptzentren: Die Niederlande, Rom und Venedig. Es scheint, daß hier die zentralen künstlerischen Absichten der Epoche in besonderem Maße charakteristisch realisiert wurden. Fassen wir alleine das für die Zeit bezeichnende Wechselspiel zwischen linien- und klangbetonter Satzweise ins Auge, so zeigen sich drei Stufen in jener Entwicklung mit den genannten Zentren aufs engste verknüpft: Teilweise englischen Anregungen folgend verbindet sich in den Niederlanden erstmals eine neue Klanglichkeit mit der vom Mittelalter überkommenen ausgeprägt linearen Satzweise. Diesem Prozeß folgt in Rom ein klassischer Ausgleich und in Venedig abschließend das Überwiegen klangbetonten Gestaltens.

Es erscheint daher als notwendige Aufgabe, den venezianischen Stil, ist er als einer der führenden in der Epoche erkannt, nicht nur für sich alleine zu betrachten, sondern aus der vorausgehenden Entwicklung abzuleiten, ihn zumal als Ziel des seit 1400 zunehmend intensiven Strebens nach einem klanglich empfundenen Satz zu erkennen. Dies erfordert mannigfache Beobachtungen vor allem am Satzbild der Übergangszeit vom Niederländer- zum Palestrina- und Venezianerstil.

Sieht man von den bei Engländern und Niederländern zu Anfang des 15.Jahrhunderts beliebten homophonen Wendungen ab (Terz-, Sextgängen, Sextakkordketten), deren reiche Verwendung etwas von dem Überschwang verrät, mit dem neue Stilmittel zu Beginn einer jeden Epoche aufgegriffen werden, so spricht das neue Klanggefühl im vielfach wieder stärker linear konzipierten Satz der folgenden Generationen aus mehr verborgenen Merkmalen: So bedingt alleine das Prinzip der Nachahmung und die mit ihm Hand in Hand gehende Charakterangleichung der Stimmen eine stärkere Betonung

des Satzganzen und damit seiner Klangwirkung. Auch verrät die schon genannte Tendenz zum Zyklus vor allem in der Meßkomposition einen Willen zur Gliederung des Klangstroms im Ganzen: Eine erste Etappe in der Geschichte der später so aktuellen zyklischen Formen. Allerdings bewirken die Satzkorrespondenzen zu Anfang noch lineare Mittel (c.f., Kopfmotiv, kontrapunktische Kopfstruktur), keine klanglichen (Farbe, Dynamik, Tempo als Geschwindigkeit der Klangbewegung).

Schon die Frühwerke venezianischer Herkunft – auch wenn sie von in Venedig wirkenden Niederländern stammen – verraten nun in größerer Zahl und intensiver als anderswo Veränderungen bei der Verwendung herkömmlicher Techniken, die offensichtlich dahin wirken, die letzten überkommenen linearen Gestaltungsmittel zugunsten der Betonung des Klanglichen im Satz abzuschwächen. Sie zeigen sich ebenso an Eigentümlichkeiten der c.f.-Behandlung und Parodietechnik (Vorliebe für Oberstimmen-c.f. mit besonders klanglich kompakt gefügtem, „begleitendem" Unterstimmensatz, Transkription des akkordischen Gerüsts einer mehrstimmigen Vorlage ohne Rücksicht auf deren lineare Bestandteile) wie der kontrapunktischen Arbeit (Imitationen im Interesse von Klanggruppenwechsel oder Auflösung strenger Formen zugunsten sich frei zueinanderfügender Stimmen). Es erscheint daher folgerichtig, wenn zuletzt der traditionelle vier- bis sechsstimmige Satz, hat er einmal seine wesentlich kontrapunktische Struktur eingebüßt, in der mehrchörigen Komposition der Venezianer nur mehr Teil in einem „konzertierenden" Ganzen wird, an die Stelle des Zusammenspiels der Linien ein solches der Chöre tritt, das durch instrumentale Farben und dynamische Schattierung weiter unterstrichen wird.

II

Erkennt man demnach die Meßkomposition als vorzüglichen Schauplatz der geistigen Auseinandersetzungen zwischen spätmittelalterlichen und humanistischen Vorstellungen, den venezianischen Lebens- und Kunststil aber als Gestaltwerden endgültig humanistischen Denkens[1], so muß die Meßkomposition der Venezianer[2], voran das Messenwerk Adrian Willaerts, des ersten Meisters und Lehrers in der Generationsfolge der venezianischen Schule, des einzigartigen Mittlers zwischen den Traditionen der Niederlande und Italiens, von besonderem Interesse sein.

Um 1490 vermutlich in Brügge geboren weilt Willaert als Student der Rechtswissenschaft und (vermutlich) musikalischer Schüler Jean Moutons in Paris. Über jene Jahre wie über Willaerts ersten Italienaufenthalt herrscht bis zur

---

[1] J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien;* C. von Winterfeld, *Joh. Gabrieli u. sein Zeitalter,* Berlin 1834; A.W. Ambros, *Geschichte der Musik,* Bd. III, [3]Leipzig 1891, S. 504 ff.

[2] H. Beck, *Probleme der Venezianischen Meßkomposition im 16. Jh.,* Kongreßber. Wien 1956, S. 35 ff.

Stunde vielfach Unklarheit. 1516 ist er in Rom nachweisbar, 1522 bis 1525 als Sänger am Hof der Herzöge von Estense in Ferrara. Anschließend wirkt er beim Erzbischof Ippolito II. von Estense in Mailand (Lenaerts). Ein mutmaßlicher Aufenthalt am Budapester Hof ist nicht gesichert. Dagegen wäre eine kurze Anstellung bei Ferdinand I., der als Nachfolger Ludwigs II. die böhmische und ungarische Königskrone trug, während dessen Lebenszeit als Statthalter in den Niederlanden möglich (Gombosi). Vom 12. Dezember 1527 bis zu seinem Tod am 7. Dezember 1562 hat Willaert den Posten eines Kapellmeisters an San Marco in Venedig inne. Sein somit 35jähriges Wirken in diesem Amt hat er nur zweimal, 1542 und 1556, zum Besuch der flämischen Heimat unterbrochen[1].

Nach dem Stand gegenwärtigen Wissens hat Willaert die Gattung der Missa um neun Werke bereichert. Eine ihm zugesprochene fünfstimmige Missa *Super benedicta* erscheint in den Quellen allerdings auch unter dem Namen von Hesdin und anonym. Ihre Herkunft muß also zunächst fraglich bleiben. Fünf vierstimmige Messen hat 1536 Francesco Marcolinus gedruckt. Einige von ihnen und außer der genannten Missa *Super benedicta* eine fünfstimmige namenlose und zwei sechsstimmige Messen, *Mente tota* und *Mittit ad virginem,* überliefern weiterhin Handschriften in deutschen, österreichischen, italienischen, französischen, niederländischen und portugiesischen Bibliotheken.

Thematisches Verzeichnis und Nachweis der Quellen und Vorlagen. Kurztitel: Coussemaker = Ch. E. H. Coussemaker, *Notice sur les Collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai,* Paris 1843; Damman = R. Damman, *Studien zu den Motetten von Jean Mouton,* Diss. Freiburg/Br. 1951 (mschr.); Eitner, *Quellenlex.* = R. Eitner, *Biogr.-Bibliogr. Quellenlexikon der Musiker u. Musikgelehrten,* 10 Bde., Leipzig 1900–1904; Eitner, MfM XIX = R. Eitner, *A. Willaert,* MfM XIX, 1887, S. 81 ff.; Haberl, MfM III = F. X. Haberl, *Messen A. Willaerts,* MfM III, 1871, S. 81 ff.; Haberl, Beil. zu MfM XX = F. X. Haberl, *Bibliogr. u. themat. Musikkatalog des päpstl. Kapellarchivs im Vatikan zu Rom,* Beil. zu MfM XX, Leipzig 1888; Kehrein = J. Kehrein, *Die lat. Sequenzen des Mittelalters,* Mainz 1873; Lenaerts, Musica sacra = R. Lenaerts, *De zesstemmige Mis Mente tota van A. Willaert,* Musica sacra, Brügge 1935; Lenaerts, *Hommage à Charles van den Borren* = R. Lenaerts, *Voor de Biographie van A. Willaert, Hommage à Charles van den Borren,* Anvers 1945, S. 205 ff.; Pirro = A. Pirro, *Histoire de la musique de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe siècle,* Paris 1940; Reese = G. Reese, *Music in the Renaissance,* London 1954; Rubsamen = W. Rubsamen, *Music research in Italian libraries,* Los Angeles 1951; Smijers, *Van Ockeghem tot Sweelinck* = A. Smijers, *Van Ockeghem tot Swee-*

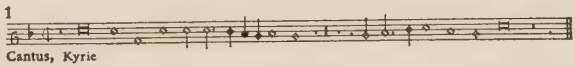
---

[1] Vgl. zur Biographie WILLAERTS: ABBÉ CARTON, *Notice sur A. Willaert,* Brügge 1849; F. J. FÉTIS, *Biographie universelle,* Bd. VIII, Paris 1867, S. 470; E. VAN DER STRAETEN, *La musique aux Pay-Bas,* 1867-88; E. GRÉGOIR, *A. Willaert. Levenschets,* Brüssel 1869; J. VAN EECKHOUTTE, *Levenschets van A. Willaert,* Rousselare 1890; R. EITNER, *A. Willaert,* MfM XIX, 1887, S. 81 ff.; E. HERAZTI in Rev. de Musicol., August 1930; E. HERTZMANN, *A. Willaert in der welt. Vokalmusik seiner Zeit,* Leipzig 1931; O. GOMBOSI in ZfMw XVI, S. 54; R. LENAERTS, *La Chapelle de Saint-Marc à Venise sous A. Willaert,* Bull. de l'Inst. Hist. Belge de Rome, Tome 29, 1938; ders. *Notes sur A. Willaert,* Brüssel 1935; ders. *Voor de Biographie van A. Willaert* in *Hommage à Charles van den Borren,* Anvers 1945, S. 205 ff.

linck, Nederl. Muziekgeschiedenis in Voorbeelden, Amsterdam u. Leipzig 1939ff.; Smijers, Tijdschrift X = A. Smijers, *Hesdin of Willaert?,* Tijdschrift X, 1940; Smijers, Tijdschrift XVI = A. Smijers, *Meerstemmige Muziek van de Illustre lieve Vrouwe Broederschap te s'Hertogenbosch,* Tijdschrift XVI, 1946, S. 1, 63 u. 216ff.; Smijers, Josquin GA = A. Smijers, *Werken van Josquin des Prez,* Amsterdam u. Leipzig 1921ff.

A. Vierstimmige Messen:

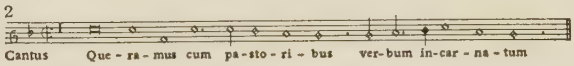
1. Missa *Queramus cum pastoribus;*



Quelle: *Liber Quinque Missarum Adriani Willaert/Ab Ipso Diligentissime/e Castigatus. / Nunc Primum exit In Lucem. / In Venegia per Francesco Marcolini da forli...* 1536, Nr. 1.

Vgl. Eitner, Quellenlex. X, S. 962, und MfM XIX; Haberl, MfM III; Pirro, 241; Reese, 371. Eine unter Willaerts Namen in Cambrai überlieferte Missa *Queramus cum pastoribus* ist mit 1536, 1 nicht identisch. Sie stammt von einem anderen Meister.

Modell: Jean Mouton, Motette *Queramus cum pastoribus.*

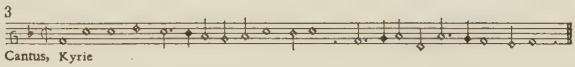


Quellen: Drucke: *Motetti libro primo,* Venedig 1521; *Motets a quatre et cinq voix...,* Attaignant 1529, fol. 9ff.; *Tertia pars magni operis musici...,* Montanus 1559, Nr. 15. Handschriften: Bologna, Bibl. Cons. Mus. *G. B. Martini* R 141; St. Gallen, Stiftsbibliothek 463, Nr. 142; Rom, Cap. Sist. 77, fol. 1ff., und 46, fol. 34ff.

Neuausgabe: Smijers, *Van Ockeghem tot Sweelinck,* Heft 7, S. 201ff.

Vgl. Haberl, Beilage zu MfM XX; Rubsamen; Damman.

2. Missa *Christus resurgens:*



Quellen: Druck 1536, Nr. 2; Cambrai, Bibliothèque Municipale Ms. 125–128, fol. 65v–69v (ohne Agnus Dei).

Vgl. Coussemaker; Eitner, Quellenlex. X, und MfM XIX; Haberl, MfM III; Pirro, 244; Reese, 371.

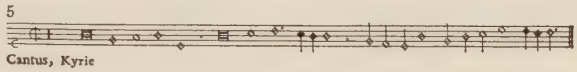
Modell: Motette *Christus resurgens;* nach Glarean von Richafort, ebenso nach den meisten Quellen; nach Alamir (Pirro, S. 244) von Mouton; nach *Concertus octo...,* Augsburg 1545, von Josquin Baston (Text nach Paulus, Römer 6, 9; Sabbato in albis, ad matutinum, Resp. 1):

Quellen: Drucke: Richafort, *Motetti novi libro tertio,* Venedig 1520; Goudimel, Paris 1553 (unter Richafort); Glarean, *Dodecachordon* (unter Richafort); *Evangelia dominicorum et festorum dierum...*, Montanus 1554, Nr. 28 (unter Richafort); *Liber undecimus ecclesiasticarum...*, Susato 1555, fol. 6ff. (Richafort); *Officia paschalia...*, Rhau 1539, Nr. 15 (anonym); *Concertus octo...*, Augsburg 1545, Nr. 31 (unter Josquin Baston); Handschriften: Rom, Pal. Lat. 1976–1979; Wien, Nationalbibl., Cod. 18825, 1; Cambrai, Ms. 125–128, fol. 1r.

Neuausgaben: P. Bohn, Publ. der Gesellschaft für Musikforschung XVI, Leipzig 1888–1890 (Glarean *Dodecachordon*); Smijers, *Van Ockeghem tot Sweelinck,* Heft 7, S. 218.

Vgl. Rubsamen.

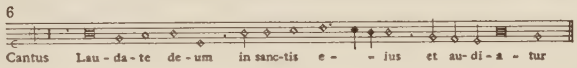
3. Missa *Laudate Deum:*



Quellen: Druck 1536, Nr. 3; Coimbra, Universitätsbibl., Ms. M.M.2, fol. 22vff. (ohne Sanctus und Agnus Dei).

Vgl. Eitner, Quellenlex. X, und MfM XIX; Haberl, MfM III; Pirro, S. 244.

Modell: Jean Mouton, Motette *Laudate Deum* (Text: Psalm 150; 25, 7; 21, 25; 3, 4 u.a.).



Quellen: *Motetti de la Corona,* Petrucci 1514, I, fol. 7; Padua, Bibl. del Duomo, Ms. A.17, fol. 32–33.

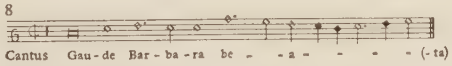
Vgl. Damman; Rubsamen.

4. Missa *Gaude Barbara:*

Quellen: Druck 1536, Nr. 4; Handschriften: Cambrai, Ms. 3 (D), Nr. 12 (unter Divitis); Cambrai, Ms. 125–128, fol. 7r–10v (ohne drittes Agnus Dei); Hertogenbosch, Bibl. der *Illustren lieve Vrouwe Broederschap,* Ms. 75, fol. 180v–201r (anonym).

Vgl. Eitner, Quellenlex. X, und MfM XIX; Haberl, MfM III; Pirro, 244; Smijers, Tijdschrift XVI; Coussemaker; Reese 371.

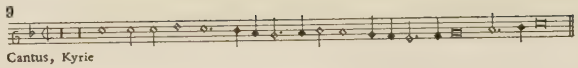
Modell: Jean Mouton, Motette *Gaude Barbara* (Text bei Kehrein, S. 527):



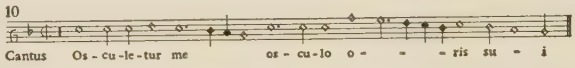
Quellen: *Motetti de la Corona,* Petrucci 1514, I; Handschriften: Florenz, Bibl. Nazionale, Magl. XIX, 58, fol. 163ff.; Cambrai, Ms. 125–128, fol. 1v (anonym); Rom, Pal. Lat. 1980, 1981, fol. 65vff.

Vgl. Damman; Rubsamen.

5. Missa *Osculetur me:*



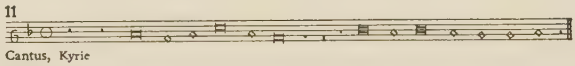
Quelle: Druck 1536, Nr. 5.
Vgl. Eitner, Quellenlex. X, und MfM XIX; Haberl, MfM III; Pirro, 244.
Modell: Motette *Osculetur me osculo oris sui* (Text: Hohelied 1, 1ff.):



Quellen: Rom, Ms. Palat. Lat. 1976–1979, fol. 102–105; London, Brit. Museum, 19583, fol. 8v–10 (unter Gascogne).
Vgl. Rubsamen.

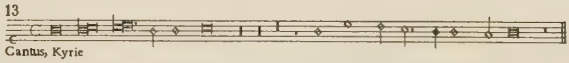
B. Fünf- und sechsstimmige Messen:

6. Missa 5 voc. ohne Namen:



Quelle: Hertogenbosch, Ms. 72 A, fol. 19ff.
Vgl. Smijers, Tijdschrift XVI; Reese, 371.
Cantus firmus (Herkunft ungewiß):

7. Missa *Super benedicta* 5 voc.:

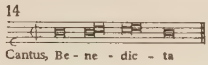


Quellen: Hertogenbosch, Cod. 72 A, fol. 1ff. (unter Willaert); Stuttgart, Landesbibl., Ms. 46, fol. 1–38 (unter Willaert); Modena, Bibl. Estense, Cod. (L. 452. 502) *a.* N. 1. 2–3 (unter Hesdin); Rom, Cap. Sist., Cod. 19, fol. 109–128 (unter Hesdin); Treviso, Arch. mus. del Duomo, Ms. I (unter Hesdin); Coimbra, Ms. M. M. 2, fol. 138ff. (anonym; es fehlt die erste Seite); Hertogenbosch, Cod. 75, fol. 131–154 (anonym); Wien, Cod. 15950, fol. 225ff. (anonym).

Neuausgabe: Averkamp, *Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis,* Bd. 35, 1915.

Vgl. M. Antonowytsch, *Die Motette Benedicta es von Josquin des Prez und die Messen super Benedicta von Willaert, Palestrina, de la Hêle und de Monte,* Utrecht 1951; H. Marquardt, *Die Stuttgarter Chorbücher unter besonderer Berücksichtigung der Messen,* Diss. Tübingen 1934; Smijers, Tijdschrift X und XVI; Eitner, Quellenlex. X; Haberl, Beilage zu MfM XX; P. Wagner, *Geschichte der Messe,* Leipzig 1913, S. 198; Reese, 371; Pirro, 245.

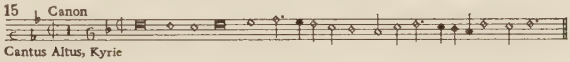
Modell: Josquin des Prez, Motette *Benedicta es coelorum regina* (Text- und c.f.-Nachweis bei Besseler, *Chorarchiv, Altniederländische Motetten,* Kassel 1956).



Quellen: Drucke: *Liber selectarum cantionum,* 1520; *Novum et insigne opus musicum,* Ott 1537 und Montanus 1558; *Bicinia* (nur *Per illud ave*), 1545 und 1590; *Liber primus collectorum modulorum,* 1553; *Josquinus Pratensis... moduli,* 1558; Gumpelzhaimer, *Compendium,* 1600. Handschriften: Bologna R 142 (nur Tenor); Kopenhagen, Kgl. Bibl., Kgl. Sammlung 1873; Leiden, Ms. B 160; München Staatsbibl., Ms. 260 (nur *Per illud ave*); Regensburg, Proske 220–222 *(Per illud ave);* München UB, Art. 401; Rom S. Maria Maggiore Ms. 26; Rom, Cap. Sist. 26; Toledo Ms. 18.

Neuausgaben: Smijers, Josquin GA; Smijers, *Neederlandsche Muziekgeschiedenis,* Reda 1930; Smijers, *Van Ockeghen tot Sweelinck,* H. 5, S. 146 ff.; Besseler, *Musik des Mittelalters und der Renaissance,* Potsdam 1931, S. 250; Besseler, *Chorarchiv, Altniederländische Motetten,* Kassel 1956.

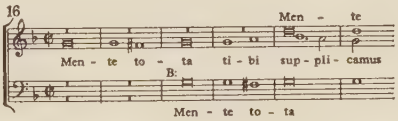
8. Missa *Mente tota* 6 voc.:



Quellen: Rom, Cap. Sist. Cod. 16, fol. 116–131; München, Bayer. Staatsbibl., Ms. 42, fol. 158 ff.; Treviso, Archivo del Duomo, Ms. I; Bologna, Bibl. Musicale *G. B. Martini,* Ms. U 92 (mit *Abate Santini* gezeichnete und mit *30. Oktober 1604* datierte Abschrift aus Cod. Rom, Cap. Sist. 16).

Vgl. Haberl, Beilage zu MfM XX; Eitner, Quellenlex. X; Pirro, S. 240; Lenaerts, Musica sacra, und *Hommage à Charles van den Borren;* G. d'Alessi, *Manoscritti Musicali del Sec. XVI° del Duomo di Treviso,* Acta musicol. III, S. 148; Reese, 372.

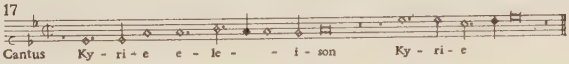
Modell: Quinta pars *(Mente tota tibi supplicamus)* der Motette *Vultum tuum deprecabuntur* von Josquin des Prez:



Quellen: Drucke: *Tertia pars magni operis musici,* Nürnberg Montanus 1559, Nr. 11; *Motetti libro quarto,* Venedig 1505. Handschriften: Berlin, Ms. Mus. 40021 (anonym); München, Ms. 19 (anonym); Regensburg, Codex Perner, 184–185; Rom, Cap. Sist. 26; Ulm, Schermar'sche Bibliothek Ms. 237; St. Gallen, Stiftsbibl. Ms. 530 (Tabulatur, anonym); Padua, Ms. A 17, fol. 154 v.

Neuausgabe: Smijers, Josquin GA, Motetten Deel I, S. 125.

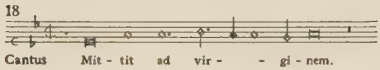
9. Missa *Mittit ad virginem* 6 voc.:



Quelle: Modena, Bibl. Estense Cod. (L. 451) *a.* N. 1. 1, fol. 134–173.

Vgl. Eitner, Quellenlex. X; Lenaerts, *Hommage à Charles van den Borren;* Reese, 372.

Modell: Willaert, Motette *Mittit ad virginem* (nach einer Petrus Abaelardus zugeschriebenen Sequenz. Kehrein, S. 158; F.J. Monne, *Lateinische Hymnen des Mittelalters,* 1853–1855, Nr. 343. C.f. in *Variae preces ex liturgia,* Paris-Tournai-Rom 1901, S. 133: In Annuntiatione BMV, 3. altera sequentia).



Quelle: *Musica Nova* 1559, Nr. 20.

Neuausgabe: Adrian Willaert, Opera onmia, Corpus mensurabilis musicae 3, V, hg. von H. Zenck und W. Gerstenberg, Rom 1957.

III

Willaerts 1536 im Druck erschienener Zyklus fünf vierstimmiger Messen gehört insgesamt dem Typus der Parodie- oder Transkriptionsmesse an. Die Auswahl immerhin dreier Modelle Jean Moutons – *Queramus cum pastoribus, Laudate Deum* und *Gaude Barbara* (die Autoren der Modellmotetten *Christus resurgens* und *Osculetur me* lassen sich nicht sicher bestimmen) – dokumentiert eine Huldigung, welche die Hypothese, Willaert sei Schüler Moutons gewesen, bekräftigt.

In den Messen läßt sich durchweg eine enge Anlehnung an die Vorlagen beobachten. Willaert legt jedem im Sinne strenger Parodie geschriebenen Satz entsprechend seinem Umfang einen Teil oder auch beide Parte der als Modell gewählten Motette zugrunde, die er dann sukzessive, Takt für Takt, transkribiert. Ausgenommen das Credo der Missa *Laudate Deum,* dessen letzter Satz, *Et resurrexit,* nochmals über beide Parte der Vorlage gearbeitet ist, entfallen grundsätzlich auf die Kyrie-Gruppe die I. pars, auf die beiden Teile des Gloria und auf die Ecksätze des Credo jedesmal die I. und II. pars der Vorlage. Vom Sanctus an und insbesondere in Zwischensätzen verringerter Stimmenzahl, wie Crucifixus, Et incarnatus est, Benedictus und Agnus II lockert sich die Bindung zugunsten selbständig freier Gestaltung. Zu Anfang des *Et in spiritum sanctum* im Credo der Missa *Gaude Barbara* sowie im ersten Agnus dei derselben Messe und der Missa *Laudate deum* erscheinen als Sonderfall melodische Bestandteile beider Parte der Vorlagen simultan verarbeitet.

Innerhalb eines Satzes oder Satzteiles transkribiert Willaert je nach dem herrschenden Grad der Bindung die gewählte Modellmotette entsprechend den Gliederungsprinzipien, die ihr innewohnen. Die ihrerseits wieder vom Motettentext mitbestimmte Gliederung der Vorlage in Abschnitte, deren jeder an einer charakteristischen kontrapunktischen Form und einheitlichem melodischem Material erkennbar ist, gibt somit im Grundriß die Gliederung für den nachgebildeten Satz oder Satzteil einer Messe ab. Dabei ist Willaert stets bestrebt, den übernommenen Grundriß den neuen formalen und inhaltlichen Gegebenheiten des Meßtextes sinnvoll anzupassen.

Die an Hand der strophisch gebundenen Textvorlage *Gaude Barbara* gewonnene musikalische Gliederung Moutons kehrt z. B. im Gloria von Willaerts gleichnamiger Messe folgendermaßen wieder:

Motette:			Messe:
1. *Gaude, Barbara beata*	A	I. pars	*Et in terra pax...*
Summa pollens in doctrina	B		*Gratias agimus tibi*
Angeli mysterio:	B¹		*propter magnam gloriam...*
Gaude virgo Deo grata	C		*Domine deus...*
Quae baptista imitata	D		*Domine fili...*
Es/in vitae stadio.	E		*Jesu Christe*
2. *Gaude, cum te visitavit*	F		*Domine deus...*
Christus vita et curavit	G		*Filius patris...*
Plagas actu proprio:			
Gaude, quia meruisti	H	II. pars	*Qui tollis...*
Impetrare quod petisti	H¹		*Qui tollis...*
Dante dei filio.	I		*Suscipe...*
3. *Gaude namque elevata*	K		*Qui sedes...*
Es in coelo/et delata	L		*Quoniam tu solus...*
Nobili martyrio:			
Te laudantem familiam	M m		*Tu solus dominus*
Trahe post te ad gloriam	m¹		*Tu solus altissimus*
Finito exilio (Amen)	x		*Jesu Christe*
O Barbara tam beata,	N n n¹		*Cum sancto spiritu...*
Pro nobis Christus exora.	y		*Amen.*

Mit den so im Modell vorgebildeten Abschnitten wechseln Willaerts vielfache Techniken der Parodie, die von relativ getreuer Entlehnung und Variation gegebener Formgrundrisse über altertümliche c. f.-Behandlung bis zu freithematischer Arbeit reichen. Jene Vielfalt mosaikartig gereihter Transkriptionsweisen bildet ein hervortretendes Merkmal der Messengruppe 1536.

Unter den Hauptformen der Transkription nimmt eine weitgehend getreue Übernahme der Vorlage den kleinsten Raum ein (vgl. Missa *Gaude Barbara,* Kyrie I, Takt 1–8). Häufiger hält Willaert nur den vorgebildeten Strukturgedanken mit einzelnen melodischen Bestandteilen fest, den er dann vielfach variiert und erweitert. An erster Stelle solcher Variierung nennen wir eine Entlehnung mit Stimmverschränkung, die eine klangliche Sättigung des Satzes bedingt. Die im Modell in weitem Abstand geführten Stimmen rücken dann auf engeren Raum zusammen.

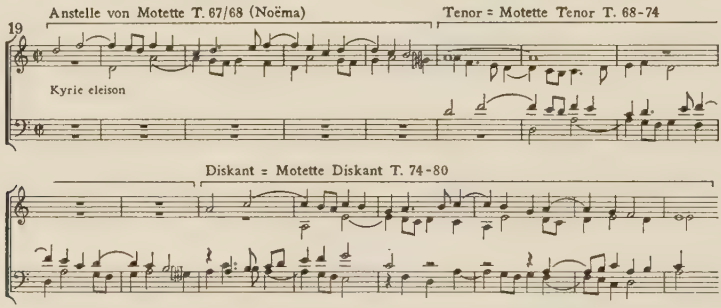
So setzen im ersten Kyrie der Missa *Queramus cum pastoribus* die nachahmenden Unterstimmen entgegen dem Modell, da die Stimmgruppen im Abstand von sieben Takten geführt sind, schon nach 3 ½ Takten ein. Die in der Transkription verschränkte Struktur enthält dabei nur die Kopfmotive der Vorlage (Motette Altus Takt 1–5, Cantus Takt 3–7, und ihnen entsprechend Tenor/Bassus), die frei weiterentwickelt werden. Damit ergibt sich auch harmonisch ein neues Bild. Noch enger zeigen sich die Stimmpaare des Abschnitts C der Motette *Gaude Barbara* in Willaerts Transkription verschmolzen. Im Christe seiner gleichnamigen Messe bleibt nämlich in den Takten 43–62 nach einer einleitenden Reminiszenz der Unterstimmen an die

Endphase des ersten Kyrie (Takt 38–43) die Erinnerung an die Klanggruppen-Pendelbewegung des Modells Takt 40–54 – Oberstimmenduo *(Gaude virgo)*, Wiederholung und Fortführung im Duo der Unterstimmen *(Gaude virgo deo grata)*, Wiederholung der Fortführung in den Oberstimmen und Zusammenschluß aller Stimmen zur Kadenz *(Deo grata)* – nur durch die Wiederkehr der allerdings nochmals variierten Imitationsstruktur, die in den durchgängig vierstimmig fließenden Satz eingebaut ist, erhalten.

Im Gegensatz hierzu steht die seltenere Weitung paariger Strukturen. Sie findet sich in der Missa *Osculetur me,* wo sie im Gloria – das Unterstimmenpaar setzt gegenüber der Vorlage 3 ½ Takte später ein – einer Kontrastierung zum Kyrie und Credo, da die Strukturen wiederum verschränkt sind, dient.

Andere Möglichkeiten der Variierung übernommener Strukturen sind kontrapunktische Verdichtung und Erweiterung, die gelegentlich mit der geschilderten Stimmverschränkung Hand in Hand gehen. Dabei werden bevorzugt Pendelbewegungen zweier einander frei nachahmender Stimmpaare zu teilweise mehrfach wiederholten paarigen Imitationen mit zusätzlichen Nachahmungen innerhalb der Stimmpaare ausgebaut.

Derart gewinnt Willaert im letzten Satz der Kyrie-Gruppe der Missa *Gaude Barbara* aus dem Vorlageabschnitt F, der sich in ein einleitendes Noëma der Oberstimmen (Takt 67/68, *Gaude*), ein wesentlich homophon gebautes Unterstimmenduo (Takt 68–74, *Gaude cum te visitavit Christus vita*) und dessen Wiederholung in den Oberstimmen (Takt 74-80, gleicher Text) gliedert, eine wiederum stärker verschränkte mehrfache paarweise einsetzende Durchimitation, indem er dem Modell nur Tenor und nachahmenden Diskant entnimmt, diese Stimmen im Bassus und Altus nochmals imitierend kontrapunktiert (Takt 82–92) und das einleitende Noëma durch ein weiteres drittes imitierendes Stimmpaar ersetzt (Takt 77–82).



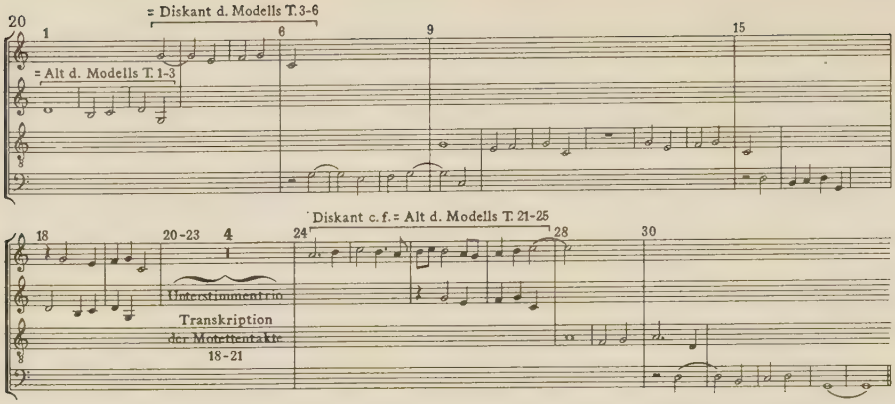
Endlich pflegt Willaert die Reihenfolge der Stimmeinsätze in einer vorliegenden Durchimitation oder paarigen Nachahmung abzuändern. Die vielfache Variierung der polyphonen Eingangsstruktur eines Modells dient dabei auch der Bildung von Korrespondenzen bzw. Kontrasten zwischen den Satzanfängen. So entsprechen sich meist die Sätze einer Messe durch den einheitlichen, vom Modell inspirierten Strukturgedanken, kontrastieren aber durch variierte Stimmgruppierungen.

Die Anwendung jener Technik läßt zusammen mit Stimmverschränkungen und kontrapunktischen Veränderungen an der einleitenden paarigen Nachahmung des Modells in Willaerts Missa *Gaude Barbara* folgende Varianten entstehen:

Kyrie:	A/C–B/T	Imitation zwischen den Stimmgruppen; freie Nachahmung innerhalb der Stimmpaare jeweils nur über zwei Takte (annähernd gleich dem Modell).
Gloria:	B/T–A/C	Einsätze stärker verschränkt; freie Nachahmung durch alle Stimmen.
Credo:		
Patrem	A/C–B/T	Einsatzabstände wieder analog dem Beginn; Imitation zwischen den Stimmgruppen und innerhalb der Stimmpaare.
Crucifixus (3-stg.)	B–T–A	Imitation durch alle Stimmen.
Et in spiritum	A–C–B–T	Einsätze wieder verschränkt; Diskant-c.f., den Takten 3–18 der I. pars der Motette entlehnt, über Imitationsgerüst der Unterstimmen nach Motiven der II. pars der Vorlage.
Sanctus:	T–C/A–T/B	Einsätze weiter verschränkt; Tenor anfangs mit variierter Altus-Bassus-Figur des Modells Takt 1 bis 18 als c.f. herausgehoben. Um ihn und nach Beschluß des c.f. die Diskant-Tenor-Figur des Modells Takt 3–18 in allen Stimmen paarig gegliedert.
Agnus dei	T/B–A/C	Tenor/Diskant zu Anfang als Imitationsgerüst nach Figuren der Motette, I. pars, Takt 3–18 (in der Fortsetzung Figuren der II. pars). Der Baß kontrapunktiert mit Motiven der II. pars; der Alt nimmt den Diskanteinsatz kurz vorweg und fährt frei weiter.

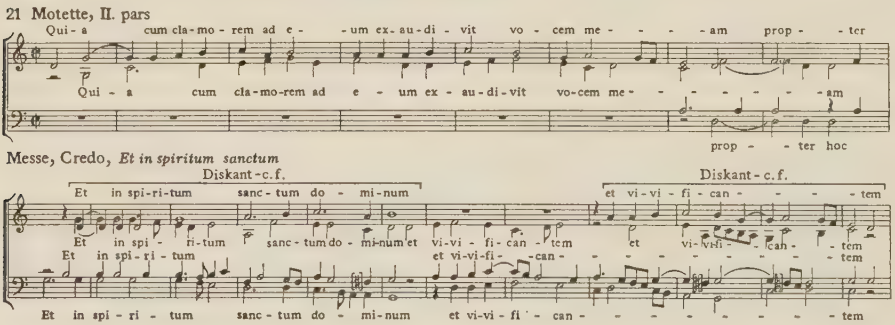
Die größte Freiheit gegenüber dem Modell bekundet Willaert, wenn er zwar den gegebenen Formgrundriß respektiert, ihn aber anstelle aus vielfachen Figuren, wie im Modell, aus einem Kopfmotiv entwickelt. Das kunstvollste Beispiel für diese Technik bietet das erste Kyrie der Missa *Laudate deum*.

Ein erster Blick läßt die Grundstruktur der gleichnamigen Motette Moutons, pars I Takt 1–25, mühelos wiedererkennen. Die Anlage eines ersten Abschnitts als in sich imitatorisch gebautes Oberstimmenduo mit nachfolgendem Tenor/Bassus und abschließendem Altus-Tenor-Bassus-Trio ist im Prinzip erhalten (Kyrie Takt 1–23). Auch die anschließende wieder vollstimmige Figuration, die den Beschluß des ersten Kyrie bildet (Takt 24–33), lehnt sich an die im Modell folgende Figurengruppe (beginnend im Motettenaltus Takt 21, *et salutis*) an. Dabei übernimmt aber Willaert den Strukturgrundriß nicht mit allen melodischen Vorlagen, sondern formt ihn wesentlich aus dem ersten Kopfmotiv der Motette *(Laudate deum)*, das auch im vollstimmigen Schlußabschnitt (Takt 24–34), in den weiterhin nur der Alt des Modells Takt 21 ff. als Diskant -c.f. eingeht, weiterverarbeitet wird. Somit gewinnt Willaert gegenüber dem Modell: 1. thematische Einheit, 2. kontrapunktische Strenge (paarige Imitation zu Beginn und im Fortgang zahlreiche Nachahmungen), 3. klangliche Dichte, 4. Befestigung der Durklanglichkeit (infolge ständiger Wiederkehr des einleitenden Dreiklangmotivs), 5. deklamatorischen Charakter.



Eine neue Form der Transkription ist durch Verzicht auf die Modellstruktur und die Entnahme linearer Bestandteile der Vorlage gegeben. Auf diese Weise kann zunächst eine Stimme Trägerin eines unveränderten oder kolorierten c.f. sein.

Als Sonderfall solcher weithin gepflegten c.f.-Arbeit im Verlauf der Messen erwähnen wir die Einführung des Tenors der gesamten II. þars des Modells als unveränderten Achsen-c.f. in das dritte Agnus dei der Missa *Christus resurgens*. Die umliegenden Stimmen imitieren den c.f. nur zu Beginn und umspielen in der Folge mit deutlichem Kontrastcharakter frei. Einen klassischen kolorierten Diskant-c.f. enthält dagegen das *Et in spiritum sanctum* im Credo der Missa *Laudate deum*. Der Diskant der Modelltakte 77–83 zu Beginn der II. þars, die als reines Oberstimmenduo gebaut sind, kehrt in der Messe als „Melodie" eines neugeschaffenen wesentlich homophonen vierstimmigen Satzes wieder. Die schon c.f.-technisch bedingte Oberstimmigkeit des Satzbildes vermag Willaert dabei vielfach zu betonen, indem er einmal Diskant und Alt nach den Unterstimmen, somit von ihnen abgehoben, einsetzen läßt und weiterhin den c.f. über der stetig fließenden, immer homophon gefügten Altus-Tenor-Bassus-Gruppe (die nur durch kurze Vorwegnahme der zweiten Phase des c.f. im Tenor in die Themenverarbeitung eingreift) in zwei durch Pausen getrennte korrespondierende Glieder zerlegt:



Der c.f. kann aber auch durch mehrere Stimmen wandern, wie ein Blick auf das erste Agnus dei derselben Messe lehrt: Vorlage ist der Motettendiskant der II. þars Takt 77–108, der eingangs koloriert vom Tenor (mit Kontrapunkten aus der

I. pars) vorgetragen und in seiner Fortsetzung über frei begleitenden Unterstimmen vom Diskant übernommen wird (Takt 17 ff.).

Andernorts enthalten zwei oder auch mehrere Stimmen einen c.f. in kanonischer Führung (vgl. den aus dem Alt des Modells Takt 29–32 gewonnenen Oberstimmenkanon im ersten Kyrie Takt 32–38 der Missa *Gaude Barbara*) oder zwei in der Vorlage entlegene Figuren als Doppel-c.f.-Gerüst.

So birgt das *Et in spiritum sanctum* im Credo der Missa *Gaude Barbara* zwei c.f., die Takt 3–18 der I. pars und Takt 97–121 der II. pars der Modellmotette entstammen. Die c.f. sind dabei so disponiert, daß eingangs im Diskant und Tenor beide Vorlagen simultan erklingen (Takt 171–182) und im Fortgang der Diskant den Tenor-c.f. wiederholt (Takt 183–188). Eine weit seltenere Spielart der Doppel-c.f.-Struktur wendet jedoch Willaert im ersten Agnus dei derselben Messe an. Die nämlichen linearen Vorlagen der I. und II. pars reiht er hier zur Bildung eines fortlaufenden c.f. aneinander, der durchgängig im Tenor erklingt (Takt 1–20) und vom Diskant, durch Pausen in seine beiden Teile zerlegt, wiederholt wird (Takt 7–14 und Takt 20–26).

Sollen endlich diese und weitere Beobachtungen aus einer Überschau von Willaerts Parodietechniken zusammengefaßt werden, so lassen sie sich etwa in folgenden Antithesen wiedergeben: Transkribiert Willaert einen durchsichtig linear gefügten Satz, versucht er ihn klanglich zu sättigen, wie er andererseits homophone Vorlagen polyphon belebt. Findet er im Modell strenge Kontrapunktik, strebt er sie zu lockern, während er einen loser gebauten Satz durchweg kontrapunktisch festigt. Gibt er endlich die vorgebildete Struktur auf, um einen neuen Satz zu formen, durchwirkt er ihn mit kaum wahrnehmbaren, nur dem analytischen Auge erkennbaren c.f.-Strukturen. Verrät schon die Beobachtung der Parodietechnik so die unverkennbare Grenzstellung der Messengruppe zwischen einem linien- und einem klangbetonten Satzstil, so findet sie sich mit einem Blick auf die von den Vorlagen mehr oder minder unabhängigen Sätze bestätigt: Die Neigung zur komplizierten kontrapunktischen Formen zumal in Zwischensätzen verringerter Stimmenzahl zeigt die Handschrift des niederländischen Meisters (vgl. etwa die mehrfachen Kanonbildungen im Benedictus der Missa *Gaude Barbara*), wie der meist engmaschig gefügte Satz die Urform venezianischen Gestaltens ahnen läßt.

Die Sprachbehandlung weist primär auf die grüblerische Mystik um die hintergründigen Textgehalte, wie sie die altniederländische Missa auszeichnet. Dabei gewinnt Willaert seine Symbole bezeichnenderweise auch über den Weg des Parodieverfahrens, der jüngsten Form der Bindung an Vorlagen.

Dem ersten Kyrie der Missa *Gaude Barbara* liegen drei Abschnitte der I. pars der Modellmotette zugrunde: A, Takt 1–22: *Gaude Barbara beata*, B und B[1], Takt 22–40: *Summa pollens in doctrina/Angeli mysterio*. Gleicherweise birgt das nachfolgende Christe die drei anschließenden Abschnitte C, D, E der Vorlage. An anderer Stelle – im *Et in spiritum sanctum* der Missa *Christus resurgens*, Credo Takt 151 ff. – wird eine vorgebildete dreigliederige Anlage durch Änderungen an ihrer kontrapunktischen Struktur in ihrer Symbolik weiter vertieft. Die dreimalige freie Imitation mit der Einsatzfolge Bassus-Cantus-Altus-Tenor zu Beginn der II. pars der

Motette (Takt 65–78) kehrt im Grundriß in der Messe wieder, wird aber durch Umstellung des melodischen Materials und Abwandlung einzelner Linien so verändert, daß zu den freien Nachahmungen zwischen Bassus-Cantus-Altus-Tenor strengere dreistimmige Imitationen zwischen Bassus, Cantus, Altus (Takt 151–155), Tenor, Cantus, Tenor (Takt 153–162), Bassus, Altus, Bassus (Takt 154–162) und Bassus, Altus, Tenor (Takt 160–164) treten. Verbindet man die stereotypen Einsätze von Bassus, Cantus, Altus, Tenor, Bassus usw. und die Einsätze der genannten streng imitierenden Stimmen durch Linien, so ergibt sich ein Geflecht aus Dreiecksformen mit deutlich beabsichtigtem Symbolgehalt.

Neben symbolischer Textausdeutung, die weiterhin traditionelle Formen, wie den Kanon als Sinnbild der Vater-Sohn-Einheit oder die melodische Kreuzgestalt kennt, wirkt auch eine starke Tendenz, die musikalische Struktur in Analogie zur Sprachform zu gestalten, gelegentlich sogar den Sinngehalt über die Grenzen, die der Sprache gesteckt sind, zu vertiefen.

In diesem Sinne können Korrespondenzstrukturen der Bindung von Satzgliedern, zumal von Subjekt und hinzugehörigen Attributen dienen. Die Absicht ist vor allem offenbar, wenn z. B. im Eröffnungsabschnitt Takt 1–30 des Credo der Missa *Laudate deum* die Modellstruktur (paarige Stimmdisposition) im Interesse des Textes stark verändert und erweitert wird. Das schon im Kyrie bevorzugte Dreiklangsmotiv kehrt zunächst in freier Paraphrasierung der Vorlage in den Unterstimmen wieder (Takt 1–9; *Patrem omnipotentem*). Der anschließend mit einem freien Alt duettierende Diskant greift es auf und führt es als c. f., dem Diskant des Modells Takt 3–18 folgend, weiter (Takt 6–21; *factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium*). Der zweite Teil jenes Oberstimmenduos (Takt 11–21) wird von den Unterstimmen mit dem Text *Et in unum dominum Jesum Christum, filium dei unigenitum* wiederholt (Takt 20–30). Innerhalb der so gestalteten Struktur werden aber die Attribute *factorem coeli* usw. durch imitatorische Verknüpfung des Oberstimmenduos mit den einleitenden Unterstimmen an das *Patrem omnipotentem* angeschlossen und gleichzeitig durch Wiederholung des zweiten Teils der Oberstimmenfigurationen im Tenor/Bassus dem *Et in unum dominum Jesum Christum* zuerkannt.

Dagegen entsprechen sich musikalische Struktur und Wortmetrum nur selten. Immerhin verraten aber metrische Veränderungen an der neutextierten nachfolgenden Stimme in kanonischen Bildungen (vgl. Missa *Gaude Barbara,* Credo, Cantus Takt 6/7 und Tenor Takt 14–16, sowie Bassus Takt 22 und Altus Takt 26), gedrängt folgende Deklamationsmotive inmitten melismatischer Bewegungen in textarmen Sätzen (Missa *Laudate deum,* Kyrie I) oder ostinat wiederholte Exklamationsmotive an Stellen der Lobpreisung im Gloria oder Sanctus (vgl. das Gloria der Missa *Christus resurgens*) zumindest das Streben nach moderner, metrisch getreuer Wortbehandlung.

*

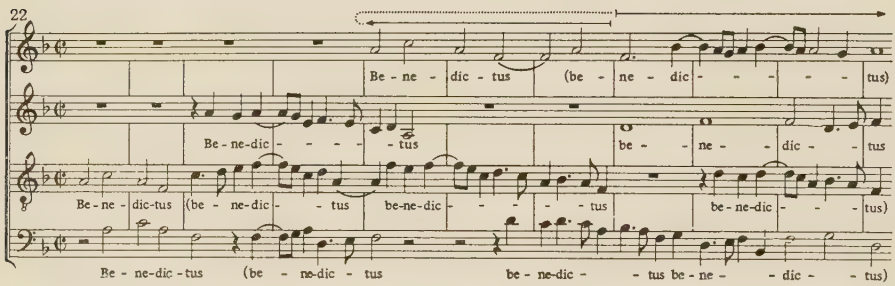
Die in Hertogenbosch Ms. 72 A überlieferte namenlose Missa ist Willaerts einzig bekannte strenge c. f.-Messe. Ein dreizehntöniger vermutlich erfundener cantus prius factus durchzieht in starrer Mensur als isoliert geführter Tenor-c. f., vom Sanctus an auch als Diskant- und Alt-c. f. außer in der Grundgestalt im

Krebs und in der Verkürzung, lagemäßig wechselnd über c und f das ganze Werk (vgl. Notenbeispiel S. 222). Hand in Hand mit einer schematischen Mensurfolge, welche die Sätze in je einen tripeltaktigen Teil und ein bis vier nachfolgende Abschnitte im tempus imperfectum diminutum gliedert – eine Anordnung, welche die gegenüber den Parodiemessen auffallend häufige Verwendung des tempus perfectum mit sich bringt –, konstruiert Willaert mittels der Zahl der c.f.-Töne, ihrer Vielfachen und ihrer Zweiteilung die Grundrisse der Satzteile, welche sich ihrerseits aus streng genommen c.f.-freien und Tenor-, Diskant- und Alt-c.f.-haltigen Abschnitten von je 13 Breven (oder 12 Breven mit abschließender Longa = 14 Breven) bzw. 13 Semibreven (oder 12 Semibreven mit abschließender Brevis oder Longa = 7 bis 9 Breven) zusammenfügen.

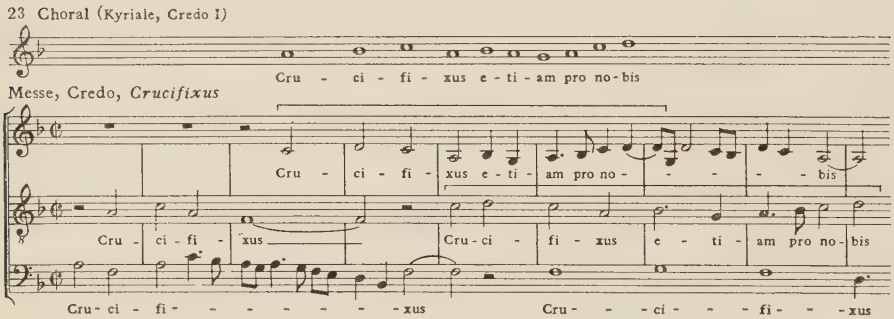
Satz	Satzteil	Taktzahlen		c.f. im T.	c.f. im C.	c.f. im A.
Kyrie	Kyrie I	13	= 27	—	—	—
	$^3/_2$ 5 voc.	13 + 1		Grundgestalt f	—	—
	Christe	13	= 27	—	—	—
	¢ 5 voc.	13 + 1		Grundgestalt c	—	—
	Kyrie II	13	= 27	—	—	—
	¢ 5 voc.	13 + 1		Grundgestalt f	—	—
Gloria	Et in terra	13		—	—	—
	$^3/_2$ 5 voc.	13	= 53	Grundgestalt f	—	—
		13		—	—	—
		13 + 1		Grundgestalt c	—	—
	Qui tollis	13		—	—	—
	¢ 5 voc.	13	= 53	Krebs c	—	—
		13		—	—	—
		13 + 1		Krebs f	—	—
Credo	Patrem	13		—	—	—
	$^3/_2$ 5 voc.	13	= 53	Grundgestalt f	—	—
		13		—	—	—
		13 + 1		Grundgestalt c	—	—
	Crucifixus	69		—	—	—
	¢ 3 voc.					
	Et in spiritum	13		—	—	—
	¢ 5 voc.	13		Krebs c	—	—
		13	= 66	—	—	—
		13		Krebs f	—	—
		13 + 1		Grundgestalt f	—	—
Sanctus	Sanctus	13	= 28	—	Grundgestalt f	—
	$^3/_2$ 5 voc.	13 + 2		Grundgestalt f	—	—
	Pleni	32		—	—	—
	¢ 3 voc.					
	Osanna	13		—	—	Grundgestalt c
	¢ 5 voc.	13	= 34	Grundgestalt c	—	—
		7 + 1		Verkürzung f	—	—

Agnus Dei Agnus I	13	= 29	—	—	—
$^3/_2$ 5 voc.	13 + 3		Grundgestalt f	—	—
Agnus II	13	= 27	—	—	—
¢ 5 voc.	13 + 1		Grundgestalt c	—	—
Agnus III	13	= 48	—	—	Grundgestalt f
¢ 5 voc.	13		Krebs c	—	—
	13		Krebs f	—	—
	7 + 2		Verkürzung f	—	—

Verwandt der Praxis in den Messen 1536 ist in Zwischensätzen verringerter Stimmenzahl, Crucifixus, Pleni und Benedictus, die Verarbeitung der Vorlage nach dem für die Gesamtmesse geltenden typischen Verfahren unterbrochen. Das bedeutet in diesem Fall, daß an die Stelle des starr mensurierten c.f. kontrapunktische Verarbeitungen des cantus prius factus in freier Mensur treten – so im Benedictus, da eingangs der in den Unterstimmen imitatorisch geführten Krebsgestalt der Töne zwei bis fünf im Diskant eine lineare Koppelung der nämlichen Krebsgestalt und der kolorierten Grundgestalt der Töne 6 bis 13 folgt –



oder ein neuer c.f. aus dem Repertoire des Gregorianischen Chorals erscheint, wie ihn das dreistimmige Crucifixus enthält.



Vielfache Formen freier c.f.-Verarbeitung: Kolorierung, c.f.-Gerüst in durchimitierender oder paarig imitierender Anlage, „spirituelles" Zitat des c.f. durch Darstellung der Zahl 13, beherrschen in ähnlich mosaikartiger Reihung, wie

sie für den Stil der Messen 1536 typisch ist, weiterhin die mit den Tenor-c.f.-haltigen Perioden abwechselnden Tenor-c.f.-freien Abschnitte der übrigen Sätze. Dabei bilden sich zwischen den Satzanfängen Korrespondenzen, die verwandt den allerdings sublimeren Kontrast-Korrespondenzen der Messen 1536, die Werkeinheit vertiefen.

Besonderes Merkmal Willaertscher Handschrift scheint ferner die Kunst zu sein, aus einem Motiv, das hier meist vom c.f. unabhängig ist, einen ganzen Satz zu entwickeln. Die Art und Weise etwa, wie eine erstmals im Sanctus, Tenor Takt 6ff., auftauchende Figur, zehnmal variiert, das ausschließliche melodische Material für die c.f.-freien Stimmen im *Pleni sunt coeli et terrae* liefert, im Osanna nochmals in neuer Version und zuletzt im Benedictus wieder in der Erstgestalt auftaucht, erinnert deutlich an die Techniken freithematischer Arbeit, voran das besprochene Kyrie der Missa *Laudate Deum.*

Die Gestaltung der Linien folgt mehr als in den vierstimmigen Messen einem autonom mensuralen Fortspinnungsprinzip, das den metrischen Gegebenheiten der Sprache vielfach übergeordnet ist. Doch heben sich auch deklamatorische Motive und Motivgruppen kontrastierend ab. Vor allem zeugen gelegentlich eingestreute Figuren korrespondierender Gliederung für das Bemühen um persönlich oratorische Aussageweise. Mag endlich die strenge c.f.-Darstellung und reiche Kanontechnik grundsätzlich auf den Primat der Linie in der Satzstruktur weisen, betritt doch Willaert auch in diesem Werk den Weg zu einer klangbetonten Satzweise. Sie resultiert allein aus der akkordbrechenden Gestalt des cantus prius factus. Schon zu Beginn des ersten Kyrie bedingt das mehrfache Zitat seiner kreisenden Terzschritte ein Wogen in nahverwandten Klängen vor allem der ersten und sexten Stufe. Im dritten Agnus dei dient dann der klanglich warme Satz einer sehr modern anmutenden Klangsymbolik um die Friedensbitte.

*

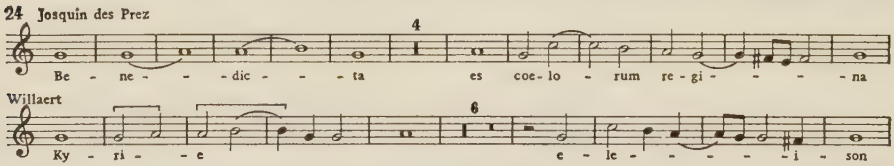
Die unter Willaerts und Hesdins Namen wie auch anonym überlieferte fünfstimmige Missa *Super benedicta* ist im Prinzip wiederum Parodie- oder Transkriptionsmesse. Josquins Motette *Benedicta es coelorum regina*[1] ist in jedem Satz ganz oder teilweise, im allgemeinen ihrer Gliederungsweise gemäß, transkribiert. So liegt dem Kyrie die I. pars der Motette zugrunde, wobei die c.f.-bedingte Dreigliederigkeit – erste Doppelstrophe der Sequenz zweimal als Diskant-Tenor-Gerüst und zweite Doppelstrophe als Zitat in allen imitatorisch gefügten Stimmen – die Verteilung auf die drei Sätze der Kyriegruppe angibt. Gloria, Credo und Sanctus enthalten je die drei Parte der Vorlage, die Sätze des Agnus dei in Entsprechung zum Kyrie nochmals die I. Pars.

Wenngleich die in den Messen 1536 wirksame Tendenz, verschiedenartige

[1] Willaerts 1545 und 1559 erschienene gleichnamige Motetten kommen als Modelle nicht in Frage; vgl. auch Reese, a.a.O., S. 371.

Transkriptionstechniken zu reihen, anklingt, ist doch die Variationsbreite der Vorlageverarbeitung weit geringer als dort. Abgesehen davon, daß die Bindung an das Modell überhaupt loser ist, überwiegen einige wenige Formen der Transkription, so vor allem die Entlehnung linearer Bestandteile des Modells. Im allgemeinen steht jedem Satz die Transkription einiger Modelltakte voran, der eine Reihe neugeschaffener c.f.-haltiger Strukturen folgt. Insofern nimmt das Werk, zumal der Komponist die Sequenz selbst gekannt hat – wie die mehrfach erscheinende dekolorierte Gestalt verrät –, in gewisser Weise eine Mittelstellung zwischen Parodie- und c.f.-Messe ein.

Mehrfache Übereinstimmung mit den Messen 1536 verraten hingegen die Abschnitte echter Parodie. Zumal das dort zu beobachtende Bestreben, Strukturen zu verschränken und klanglich zu sättigen, ist hier am Gegenbild der Motette Josquins, der bei allem Sinn für sensible Klangbildungen die Linien klar und kühl führt, deutlich fühlbar. An keiner Stelle der Messe kehrt die einleitende strenge Zweistimmigkeit in annähernd gleicher Reinheit wieder. Stets rankt sich eine verbindende Stimme thematisch frei oder nachahmend in die zudem meist enger geführte Gruppenimitation. Welcher Bedeutungswandel sich aber bei solcher Transkription vollzieht, gibt gleich das erste Kyrie zu erkennen, da der Komponist der Messe zwischen die gegenüber dem Modell angenäherten c.f.-haltigen Stimmpaare wortgezeugte „Kyrierufe" stellt, die zur breit mensurierten, der Wortvorlage übergeordneten Gestalt des c.f. scharf kontrastieren. Da zudem der bei Josquin anfangs unbewegliche c.f. figural belebt und in zwei durch Richtungsgegensatz der kadenzierenden Schritte korrespondierende Glieder zerlegt ist, so also selbst eine gewissermaßen sprechende Gestalt annimmt, zeigt die Transkription den Übergang von einem Streben nach überpersönlicher Struktur zu menschlich ausdruckhafter Darstellung.



Weitere Eigentümlichkeiten der Kompositionstechnik sind die auffallende Oberstimmigkeit, d.h. das Verfahren, den c.f.-haltigen oder -freien Diskant von einem in sich homophon oder kontrapunktisch gebundenen Unterstimmensatz abzuheben, ferner die bevorzugte homophone Deklamation in wechselnden Klanggruppen (z.B. bei den Lobpreisungen im Gloria) und die motivische Arbeit und Technik ostinater Melodiebildung. Überbieten die beiden erstgenannten Techniken ähnliche Praktiken in den Parodiemessen 1536, so tritt die motivische Arbeit hinter den kunstvollen Formen freithematischer Arbeit in jenen Werken, aber auch in der Missa Hertogenbosch Ms. 72 A zurück.

*

Einen wiederum neuen Typus in Willaerts Messenwerk vertritt die sechsstimmige Missa *Mente tota*[1]. Sie ist strenge Kanonmesse und in der Strenge ihrer Technik selbst für einen Niederländer eine Ausnahmeleistung. Der sechsstimmige Satz teilt sich in ein präexistentes Kanongerüst aus Cantus, Altus, Tenor und Bassus, vier Stimmen, die durchgängig in paariger Anordnung nachahmen, und zwei eingefügte vagante Stimmen (Alt II und Baß II). Die kanonischen Stimmen disponiert Willaert derart, daß jedem Satzteil (Kyrie, Christe usw.) ein in Stimmpaarung, Einsatzfolge und -abstand eigener Grundriß innewohnt. Dabei bilden sich zwischen den außerdem durch einheitliches melodisches Material verbundenen Kopfstrukturen der Sätze Entsprechungen (wenn die Einsatzdispositionen übereinstimmen) oder Kontraste (wenn sie wechseln). So ist also der Kanon gleicherweise zahlhaftes Ordnungsschema – er hat damit ähnlichen Sinn wie der c.f. in der Missa Hertogenbosch Ms. 72 A – wie er eine formalästhetische Aufgabe erfüllt, nämlich die Sätze zur zyklischen Form verbindet.

Schema der Kanondisposition mit Angabe der Einsatzabstände in Taktzahlen:

Kyrie I	Cantus 2 Altus		
		15	Tenor 2 Bassus
Christe	2 Cantus Altus		
		15	2 Tenor Bassus
Kyrie II		12	Cantus 2 Altus
	Tenor 2 Bassus		
Et in terra		13	2 Cantus Altus
	2 Tenor Bassus		
Qui tollis	Cantus 2 Altus		
		8	Tenor 2 Bassus
Cum sancto spiritu	Cantus 2 Altus		
		9	Tenor 2 Bassus
Patrem	2 Cantus Altus		
		13	2 Tenor Bassus

[1] Vgl. hierzu auch R. Lenaerts, *De zesstemmige Mis Mente tota van Adrian Willaert*, a.a.O.

Et incarnatus	2 Cantus, Altus	
		10 2 Tenor, Bassus
Et resurrexit		12 Cantus, 2 Altus
	Tenor, 2 Bassus	
Sanctus		8 2 Cantus, Altus
	2 Tenor, Bassus	
Pleni	Cantus, 2 Altus	
		7 Tenor, 2 Bassus
Osanna	2 Cantus, Altus	
		10 2 Tenor, Bassus
Benedictus	Tenor, 2 Bassus	
Agnus I		5 2 Cantus, Altus
	2 Tenor, Bassus	
Agnus II	Cantus, 2 Altus	
Agnus III	2 Cantus, Altus	
		13 2 Tenor, Bassus

Hinter dem Hauptmerkmal der Kanontechnik tritt der Parodiecharakter entschieden zurück. Fast scheint es, als sei das Modell – die V. pars *(Mente tota tibi supplicamus)* der Josquinschen Motette *Vultum tuum deprecabuntur* –, das wesentlich das Kopfmotiv an die Kanonstimmen abgibt, nur gewählt, um die zeitübliche Verpflichtung, jeden Meßzyklus über eine Vorlage zu schreiben, einzulösen. Doch geben sich bei genauerer Analyse auch Abschnitte echter Parodie zu erkennen, die deutlich den Meister der Messengruppe 1536 verraten. Schon im Christe wird die Vorlage, wenn auch nur reminiszenzartig, sukzessive aufgegriffen. Am Anfang des zweiten Kyrie kehrt eine Tenor-Diskant-Struktur der Vorlagetakte 137 bis 139 wieder, die in die paarige Imitation zwischen dem ersten Kanonpaar (Tenor/Bassus) und den vaganten Stimmen eingebaut ist. Im Gloria greift Willaert verschiedentlich zur Vorlage. Endlich birgt das *Et resurrexit* im Credo eine kunstvolle Umarbeitung der Motettenstruktur Takt 313 ff. Aus zwei Motiven einer einfachen paarigen Imitation entwickelt Willaert

hier von Takt 138 bis Takt 165 in subtiler thematischer Arbeit eine größere Korrespondenzanlage.

Das durchgängige System des Kanons ist weitgehend von metrischen und inhaltlichen Gegebenheiten der Sprachvorlage unabhängig. So stehen textbezogene Figuren meist in den kanonfreien Stimmen. Jedoch ist Willaert bemüht, wenigstens dort, wo sich auf die beiden Kanonpaare metrisch gleiche oder verwandte Worte verteilen lassen, deklamatorische Metren zu bilden (z.B. im Gloria bei *Domine deus* und *Domine fili*). Der nämliche Zwiespalt herrscht zwischen Kanon und Satz- bzw. Sinngliederung des Textes. Willaert versucht ihn zu überbrücken, wenn er den Text derart auf die Kanonpaare verteilt, daß nach Satzbau und Sinn zusammengehörige Textabschnitte verbunden werden. Die Verbindung zwischen den Satzgliedern erscheint dabei weiterhin befestigt, wenn das nachfolgende Kanonpaar das letzte Wort des vorausgehenden nochmals aufgreift und erst dann mit dem neuen Text fortfährt. Die Technik erinnert deutlich an die Art und Weise, wie paarige Imitationen in den Messen 1536 der Verdeutlichung der Sprachform dienen.

Den späteren venezianischen Meister der Missa *Mente tota* scheint das offensichtliche Bemühen zu verraten, den paarweise disponierten Kanon nicht nur als kontrapunktisch lineare Kunstform, sondern auch als Klanggruppenwechsel wirken zu lassen. Solche Wirkung unterstützen zudem die vaganten Stimmen, die gar im Sanctus so gruppiert sind, daß im Verein mit dem Kanon eine sukzessiv sich steigernde Klangschichtung entsteht, welche die Konturen der Imitationsstruktur sekundär erscheinen läßt.

*

In seiner späten Missa *Mittit ad virginem* – sie ist Herzog Alphons II. von Ferrara gewidmet, dessen Regentschaft 1559 beginnt – führt Willaert alle wegweisenden Impulse, die in seinen älteren Meßzyklen im Keim wirksam sind, zum Höhepunkt[1]. Das Werk ist sowohl Parodie- als auch c.f.-Messe; Parodiemesse, da eine mehrstimmige Vorlage, Willaerts eigene gleichnamige Motette, transkribiert ist; c.f.-Messe, da der letzte Satz, der an die Modellmotette nur mehr anklingt, einen kanonisch gearbeiteten Huldigungs-c.f. enthält. Die Eigenart der Parodietechnik gibt zunächst das Verfahren zu erkennen, meist nur den Anfang des Modells in mehr oder minder reicher Variierung im strengen Sinn zu transkribieren und dann frei fortzufahren, bzw. c.f.-Fragmente der Vorlage zu verarbeiten. Die letzten erscheinen dabei im Satz verstreut und den Eigengesetzen der wortgezeugten melodischen Linien angepaßt. Niemals steht der c.f., wie des öfteren in den Parodiemessen 1536, in einer Stimme achsenartig isoliert. Als besonderes Charakteristikum der Transkription begegnet weiterhin die gelegentliche Entlehnung nur des Klangbildes, also der Stimm-

[1] Vgl. auch R. Lenaerts in *Hommage à Charles van den Borren*, a.a.O., S. 205ff.

gruppierung und der harmonischen Funktionen, ohne daß die linearen Bestandteile der Vorlage berücksichtigt sind. Diese Art freier Transkription möchten wir als Klangbildparodie kennzeichnen. Da Willaert – außer im Sanctus, das durchgängig der II. pars des Modells folgt – so auf jede Nachzeichnung der Strukturgrundrisse der Vorlagenteile verzichtet und immer nur so viele Modellabschnitte zur Transkription heranzieht, als zur Bildung einiger Beziehungspunkte notwendig sind, steht das Werk in der Grenzscheide zwischen Bindung und Freiheit im künstlerischen Gestalten.

Enthält auch die Missa *Mente tota* ähnlich lose Beziehungslinien zu ihrem Modell, so steht doch dort jener Freiheit eine strenge Bindung im Kontrapunktischen entgegen, wie sie durch die Kanongerüste gegeben ist. Dieses Gegengewicht fehlt in der Missa *Mittit ad virginem*. Sie geht in der Auflösung des streng linear Architektonischen sogar über ihr Modell aus der *Musica nova* hinaus. Selbst der kunstvoll gearbeitete Widmungskanon im Agnus Dei vermag nicht den Eindruck vorherrschender Strukturstrenge im alten abbildhaften Sinn zu erwecken. Er steht inmitten eines klanglich geprägten frei strömenden Satzes als Ausdruck persönlicher Huldigung, die in der Darbietung einer schwierigen traditionellen Technik ausgesprochen wird.

Damit ist ein weiteres Hauptmerkmal der Messe berührt: Die konstruktiv linearen Elemente sind der klangsinnlichen Erscheinung endgültig untergeordnet. Alle Mittel der Komposition konzentrieren sich auf die Bildung „bewegter Klanglichkeit", auf Klangschichtung und alternierende Klanggruppenbewegung. Dabei reduzieren sich die vielfachen Klänge der älteren kirchentonal bestimmten Satzbilder auf die wenigen funktionell gebundenen Akkorde. Zudem wird der Klang, vor allem im Wechsel von Dur- und Mollakkord, zu einem Ausdrucksträger im modernen Sinne. Dieserart steht die Umtönung in die Mollsphäre im *Crucifixus* des Credo.

Endlich hat sich das Gegenspiel einer strukturbetonten und einer wortgezeugten Liniengestaltung zugunsten der letzten geklärt: Alle melodischen Gestalten folgen in subtiler Nachzeichnung den rhythmischen und metrischen Eigenwerten der Sprache. Damit sind die älteren Bindungen zugunsten der neuen Erfordernisse von Klang und Sprachbehandlung gelockert und die entscheidenden Ansatzpunkte für die venezianische Meßkomposition späterer Generationen gewonnen.

IV

Haben sich die vorausgehenden Untersuchungen um die Darstellung einiger Eigentümlichkeiten der verbürgten Messen Willaerts und der ihm zugeschriebenen Missa *Super benedicta* bemüht, so steht noch die Frage nach Chronologie und Echtheit offen.

Zunächst liegen bei insgesamt acht Messen Anhaltspunkte für Entstehungsdaten vor: Einmal für die vierstimmigen Messen, die 1536 gedruckt sind;

weiter für die Missa *Mittit ad virginem,* die zwischen 1559 und Willaerts Tod, 1562, entstanden sein dürfte. Für die Missa *Super benedicta* und die namenlose fünfstimmige c.f.-Messe gibt die Quelle Hertogenbosch Ms. 72 A, die um 1530/31 geschrieben ist[1], eine Handhabe.

Die weitgehende stilistische Geschlossenheit der Messengruppe 1536 legt eine Entstehungszeit innerhalb eines enger zu fassenden Zeitraums nahe. Sicherlich ist die Entstehung in die Zeit nach Willaerts Berufung auf den Kapellmeisterposten von San Marco (1527) zu verlegen. Soll eine Chronologie der Messen in sich versucht werden, so läßt ein Vergleich die Missa *Laudate deum* am modernsten erscheinen. Kriterien sind die souveräne freithematische Arbeit, die als jüngste, künstlerisch fortgeschrittenste Parodietechnik weite Strecken des Satzbildes bestimmt, klangumschreibende Melodik und sprachdeklamatorische Wendungen. Ihr nahe steht die Missa *Christus resurgens.* Die drei weiteren Messen bilden eine etwas ältere Gruppe für sich. Die Vorliebe, lineare Bestandteile der Vorlagen nach älterer Manier der c.f.-Behandlung zu verarbeiten, deutet u.a. darauf.

Die beiden Messen *Mente tota* und Hertogenbosch Ms. 72 A sind offensichtlich früher entstanden, dürfen aber gleichwohl als Werke eines reifen Meisters gelten. Insofern ist eine Verlegung in Willaerts Jugendjahre oder seine (umstrittene) Lehrzeit bei Mouton ausgeschlossen. Damit bleibt ungefähr ein Spielraum für die Zeit zwischen Willaerts römischem Aufenthalt (um 1516) und seiner Berufung nach Venedig (1527). Für die Annahme einer Entstehung der Missa *Mente tota* während Willaerts römischer Zeit, wofür auch Lenaerts eintritt[2], spricht zunächst der Quellenbefund: Wie die Messe selbst in ältester Fassung in Rom (Cap. Sist. 16) überliefert ist, ist ihr Modell an gleicher Stelle (Cap. Sist. 26) in einer Handschrift erhalten, die vor 1516 entstanden und somit Willaerts Vorlage gewesen sein könnte.

Somit wäre die Missa *Mente tota* Willaerts ältester Meßzyklus, eine Hypothese, welche die Stilkritik im einzelnen bestätigt. Die strenge Kanontechnik weist auf einen Meister, der noch unmittelbar aus der Tradition des Nordens schöpft, der deutlich vernehmbare Klangsinn auf die erste Berührung jener Tradition mit den Idealen des Südens. Vielleicht handelt es sich, wie Lenaerts meint, um ein Probestück, das der flämische Meister als Zeugnis der Beherrschung der heimatlichen Technik in der Zeit seines römischen Aufenthalts dem Süden vorlegte.

Der Missa *Mente tota* nahe steht die namenlose Messe Hertogenbosch Ms. 72 A. Traditionelle Technik des Nordens ist hier die c.f.-Arbeit. Auf ein jüngeres Datum weist aber die Verwendung eines (vermutlich) erfundenen c.f., damit das Festhalten an einer überkommenen Technik unter Verzicht auf ihren

---

[1] Nach Smijers, Tijdschrift VI, ist Cod. Hertogenbosch 72 A 1530/31 von Alamire geschrieben.

[2] Musica sacra, Brügge 1935, und *Hommage à Charles van den Borren,* a.a.O.

ursprünglichen Sinn, nämlich eine Verbindung mit der Liturgie herzustellen. In dieselbe Richtung weist der Charakter des c.f., vor allem seine akkordumschreibende Gestalt, die ein durchgängiges Dominieren des Durakkords bewirkt. Die vielfache freie c.f.-Arbeit in Tenor-c.f.-freien Abschnitten, sowie die motivische Arbeit aus einem thematischen Kerngedanken lassen endlich eine Nähe zu den Messen 1536 ahnen. Ihre Komposition könnte somit in Willaerts Ferraneser oder frühe Mailänder Zeit (1522–ca. 1525) fallen.

Die Missa *Super benedicta* fügt sich, Willaerts Autorschaft angenommen, woran die Kenntnis seiner authentisch verbürgten Messen eigentlich keinen Zweifel läßt, dieser Chronologie mühelos ein. Sie steht stilistisch zwischen der Missa Hertogenbosch Ms. 72 A und der Messengruppe 1536. Die Vorliebe, lineare Abschnitte als c.f. der Messe einzufügen, weist auf die Technik jener Messe zurück. Der Versuch, die Strukturgrundrisse der einzelnen Parte der Vorlage zu übernehmen und dann sukzessive im Wechsel vielfacher Parodietechniken zu transkribieren, deutet auf den Stil der Messen 1536 voraus. Den Messenstil von Willaerts mittlerer Schaffensperiode verrät auch das eigentümliche Ineinander von strenger Kontrapunktik und klangbestimmter Satzweise. In jedem Satz kommen streng linear gearbeitete Strukturen vor, die aber, ehe sie zu Ende geführt werden, wieder in Klanggruppen-Wechselbewegungen übergehen. Der durchgängig fühlbare spezifische Klangsinn, den voran die Meister der eben aufkommenden Mehrchörigkeit besitzen, kann einem Komponisten des Nordens, der nie in Italien war – und ein Italienaufenthalt Hesdins, unter dessen Namen die Messe mehrfach überliefert ist, ist nicht verbürgt – in diesem Grade kaum zuzutrauen sein[1].

Daß in Codex Hertogenbosch 72 A, vermutlich der ältesten Quelle der Messe, die Messen *Super benedicta* und *sine nomine* unmittelbar hintereinander stehen, weist auf eine gewisse zeitliche Nähe beider; und daß gerade in dieser Quelle über beiden Werken Willaerts Name angegeben ist, befestigt die Annahme von Willaerts Autorschaft. Sollte sich bestätigen, daß Willaert zwischen seiner Mailänder Zeit (von 1525 an) und der Übernahme des Kapellmeisterpostens an San Marco nochmals in den Niederlanden war, wäre daran zu denken, daß er die namenlose Messe bereits mitgebracht, die Missa *Super benedicta* aber hier verfaßt hat, worauf dann beide in dem Manuskript zusammengefaßt wurden. Ihre Entstehungszeit wäre dann auf die Jahre 1525 bis 1527 anzusetzen[2].

Eine Gesamtchronologie von Willaerts Messen ergibt somit etwa dieses Bild:

Mente tota	ca. 1516–1522
Hertogenbosch Ms. 72 A	1522–1525
Super benedicta	1525–1527

[1] Vgl. Antonowytsch, a.a.O., Reese, a.a.O. S. 371.

[2] Vgl. auch Avercamp im Vorwort zur Ausg. 35 der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis 1915.

Queramus cum pastoribus, Gaude Barbara, Osculetur me	1527–1532
Christus resurgens, Laudate deum	1532–1536
Mittit ad virginem	nach 1559

V

Abschließend sei versucht, die Bedeutung Willaerts als Messenkomponist zu charakterisieren, die Stellung seiner Meßwerke in der Geschichte der Gattung zu umschreiben.

Innerhalb einer Gesamtgeschichte der polyphonen Missa bis rund 1600 erscheint Willaert als spätgeborener Vollender; in seiner Epoche, der venezianischen Musik des 16. Jahrhunderts, ist er ein Wegbereiter gewesen. Willaert hat alle Probleme, welche die Renaissancemissa stellte, in seinem Werk gleichsam rückblickend und abwägend verarbeitet. Er hat aber auch als einer der ersten den Schritt zu einer neuen, aus dem Geiste des italienischen Humanismus geborenen Darstellung des Ordinariumstextes gewagt.

Wenn einige zentrale Probleme der franko-niederländischen Missa des 15. Jahrhunderts um Vorlagebindung und zyklische Form, um Struktur und Wortdarstellung kreisen, so finden wir sie in Willaerts Werk unvermindert lebendig. Seine Messen sind als traditioneller Ausdruck der Anerkennung einer gegebenen Norm grundsätzlich an Vorlagen gebunden. Dabei umfaßt sein universaler Geist die Fülle der Vorlagetechniken, welche vergangene Jahrhunderte Schritt um Schritt entwickelt haben. Er fügt einem Meßzyklus einen starr mensurierten c.f. ein, der in Grundgestalt, Krebs und Verkürzung, also nach traditioneller Art der Kanon- und Proportionentechnik, achsenartig ein Werk durchzieht. Andernorts folgt er der jüngeren Praxis, eine mehrstimmige Vorlage zum Ausgang des eigenen Komponierens zu nehmen. Dabei erscheint seine Transkriptionstechnik als Mosaikarbeit aus vielfachen traditionellen und modernen Praktiken. Er entlehnt seinem Modell ebenso lineare Gebilde, die er als c.f. übernimmt, wie ganze Strukturen, die er variiert. Er entwickelt endlich aus einem entlehnten Motiv in freithematischer Arbeit einen neuen musikalischen Organismus oder hält sich nur mehr an das Klangbild seiner Vorlage. So gelangt er an die Grenzscheide zwischen gebundenem und freiem Komponieren.

Wenn die Vorlagearbeit nicht allein der Forderung nach Bindung, sondern auch der Satzverknüpfung, somit der zyklischen Form dient, hat Willaert auch hier die traditionellen Möglichkeiten angewandt und erweitert. Er legt einem Meßzyklus eine konstante oder in Korrespondenzen gegliederte Zahlenordnung zugrunde, wie er anderenfalls ein variiert wiederkehrendes Kanongerüst als Mittel der Werkeinheit benutzt. Er läßt in der c.f.- wie in der Parodiemesse in vielfältigen Formen die Satzanfänge korrespondieren. Endlich erreicht er verwandte Strukturgrundrisse, wenn er in jedem Satz einer Messe eine Modellmotette neu transkribiert. Damit ist entgegen der alten zahlhaften Einheit

durch Tactus-Gliederung und proportionalen c.f. am Ende eine moderne freikünstlerische Werkeinheit auf dem Wege der Variationstechnik gewonnen.

Desgleichen wirkt in Willaerts Messen das alte Gegenspiel von strukturbetonter und wortgezeugter Satzweise fort. Es gibt kaum eine Kanontechnik niederländischer Provenienz, die in seinen Messen nicht vorkäme. Die melodischen Linien entfalten sich vielfach noch in Eigenmetren herb konstruktiver Prägung und wahren dabei eine Unabhängigkeit von Sprachmetrum und -akzent. Nicht minder lebt die spätgotische Mystik um die geheimen Gehalte der liturgischen Sprache in Zahlensymbolen und Figuren fort. Erst nach und nach mischen sich in jene der Sprache übergeordneten autonom zahlhaft musikalischen Strukturen wortgezeugte deklamatorische Bildungen, die aber in ihrer Intensität den Meister verraten, der einer neuen humanistischen Darstellung des liturgischen Wortes Raum geben will.

Dieses Ziel einer neuen Sprachdarstellung ist in Willaerts Spätwerk erreicht. Der Wegbereiter der venezianischen Musik ordnet alle ehemals vordergründigen Vorlagetechniken und Kanonkünste einer unmittelbar plastischen Wortgestaltung unter. Die Modellmotette erscheint nur mehr als Reminiszenz wieder. Die kontrapunktische Form wird frei aller Schemata. Zeigt selbst in Willaerts früherem Werk die Missa bis dahin den religiösen Menschen inmitten einer festen Ordnung, so spricht nun der anbetende Mensch selbst seine persönlich freie Sprache. Damit ist der wesentliche Schritt aus den letzten Bindungen der Spätgotik in die Ausdrucksformen des italienischen Humanismus getan.

Jene neue Haltung bedingt zahlreiche, sich nach und nach abzeichnende satztechnische Veränderungen, die nicht allein für die venezianische Musik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entscheidend wurden, sondern auch für den Stil der Barockmusik. Wir meinen vor allem den Übergang von einer linienbestimmten Satzweise zu einem klanglich verschmelzenden Satzgefüge. Erst auf dem Fundament des Willaertschen Spätwerkes konnte die Klangpracht der venezianischen Mehrchörigkeit entstehen, aus der in der Folgezeit der konzertierende Stil allgemein und speziell die konzertierende Missa als neuer Typus hervorging.

Die Musik im Bildungsideal der allgemeinen Pädagogik des 16. Jahrhunderts

von

KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER

Die zunehmende Erkenntnis, daß im 16. Jahrhundert neben den Hofkapellen die Schulchöre als die wichtigsten Träger der reichen und mannigfaltigen Kirchenmusikpflege dieser Zeit zu gelten haben, hat dazu geführt, auf verschiedenen Wegen, etwa durch die Untersuchung der Musiktraktate, der zahlreichen Schul- und Kirchenordnungen sowie der musikalischen Praxis anhand von Musikalieninventaren u.a.m., ein Bild von der Musikpädagogik und dem Musikunterricht im 16. Jahrhundert zu gewinnen[1]. Hier soll nun die Frage, welche Stellung die Musik im pädagogisch-schulischen Bereich einnahm, einmal aus der Sicht der Gelehrten und Pädagogen behandelt werden, die mit ihren grundsätzlichen Darlegungen nachgewiesenermaßen unmittelbar und indirekt maßgeblichen Einfluß auf die Gestaltung des Unterrichtswesens ausgeübt haben[2]. Die Flut dieser pädagogischen Schriften, die z.T. mehrfach aufgelegt wurden, setzt mit der raschen Verbreitung des Humanismus ein, der ja gerade im deutschen Sprachraum eine betont pädagogische Note erhielt[3]. Von den zwei thematischen Schwerpunkten dieses Schrifttums, wie sie Sebald Heyden in seiner *Paedonomia scholastica* als Aufgabe der Trivialschule defi-

---

[1] Vgl. W. Gurlitt, *Musik in der Schule*, „Schola", Monatsschrift f. Erziehung u. Bildung II, 1, Offenburg/Mainz 1947, S. 27ff.

[2] Zur allgemeinen Orientierung über das Schulwesen des Humanismus sei außer auf die einschlägigen Bände der Monumenta Germaniae Paedagogica und die Sammlungen von Schul- und Kirchenordnungen auf folgende Werke verwiesen: H.J. Kämmel, *Geschichte des deutschen Schulwesens im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Leipzig 1882; E. Gehmlich, *Beiträge zur Geschichte des Unterrichts und der Zucht in den städtischen Lateinschulen des 16. Jhs.*, Langensalza 1893; F. Roth, *Der Einfluß des Humanismus und der Reformation auf das gleichzeitige Erziehungs- und Schulwesen bis in die ersten Jahrzehnte nach Melanchthons Tod*, Halle 1898; G. Mertz, *Das Schulwesen der deutschen Reformation im 16. Jh.*, Heidelberg 1902; O. Willmann, *Didaktik als Bildungslehre*, Berlin 1923; H. Hermann, *Die äußeren Formen der Schularbeit in den Schulklassen des 16. Jhs.*, München 1929.

[3] Vgl. O. Kluge, *Der Humanismus des 16. Jhs. in seinen Beziehungen zu Kirche und Schule*, Zs. für die Gesch. der Erziehung u. des Unterrichts XVII, 1929, S. 2ff.

niert, „in qua pariter cum literatia institutione etiam Christianae religionis ac virtutum praecepta proponuntur"[1], scheidet hier natürlich die letzte Kategorie aus[2].

Das Fundament des mittelalterlichen Bildungswesens waren die septem artes liberales[3]. Die Zugehörigkeit der Musik zu den mathematischen Disziplinen des Quadriviums, wie sie sich etwa in den *Eruditionis didascalicae libri septem* Hugos von St. Victor darstellt[4], wird vielfach bis weit ins 16. Jahrhundert hinein in der Pädagogik aufrechterhalten, allerdings zumeist nur als ein äußeres Gerüst, dem nun, was die Musik betrifft, verschiedene Inhalte gegeben werden; diese Inhalte wiederum beruhen auf ebenso verschiedenen Musikanschauungen. Die Einstellung zur Musik im Erziehungswesen ist also im Kern eine Frage der Musikanschauung.

Die humanistische Hauptbestrebung, an die Stelle des verderbten mittelalterlichen Lateins die geläuterte Sprache der klassischen Antike zu setzen, schlägt sich in den pädagogischen Schriften so nieder, daß als wichtigstes Ziel des gelehrten Unterrichts überhaupt die wahre Eloquenz hingestellt wird und daher auch nur über die Unterrichtsgebiete gesprochen wird, die diesem Zweck dienen, d.h. die alten *artes sermonicales* des Triviums: Grammatik, Rhetorik, Dialektik, dazu dann Poetik und Historik in Form ausgedehnter Lektüre der Autoren des Altertums[5]. Hier liegt die wahre „eruditio". Die Konsequenz ist, daß alle anderen Wissensgebiete, auch das der Musik, nicht essentiell, sondern mehr akzidentiell zum Bildungsideal der „eruditio literata" gehören. So berührt Baptista Guarinus in seinem *Modus et ordo docendi ac discendi* (Heidelberg 1489, Bl. 10b) die Musik nur, um an einem Vergleich mit der „consona harmonia" eines Chores auf eine systematisch-harmonische Ordnung der Lektüre hinzuweisen. Der Tübinger Poetikprofessor Heinrich Bebel, in dessen Bildungsweg die Musik ebenfalls unberücksichtigt ist[6], obwohl er einmal den Sängern der kaiserlichen Hofkapelle ein Lob der Musik gewidmet hatte[7], geht sogar so weit (pars II), vor der Lektüre der Hl. Schrift und liturgischer Texte in Kirchenlatein zu warnen, und damit gleichzeit auch vor dem Kirchengesang, etwa dem der „sequentiae, qui ducuntur canunturque apud Germanos in divinis officiis,

---

[1] *Paedonomia scholastica, pietatis, studii literarii ac morum honestatis praecepta continens,* Nürnberg 1548, praefatio.

[2] Als Prototyp sei hier des Des. Erasmus *Libellus de civilitate morum* genannt.

[3] Vgl. H. Hüschen, *Ars musica* und *Artes liberales,* MGG I, 1949–51, Sp. 698ff. u. 737ff.

[4] Hugo teilt sie als 2. Disziplin des Quadriviums in „musica mundana, humana, instrumentalis"; vgl. Migne, Pl 176, Sp. 755ff.

[5] Vgl. auch H. Albrecht, *Humanismus,* MGG VI, 1957, bes. Sp. 884f.

[6] *Opusculum de institutione puerorum, quibus artibus et praeceptis instituendi et tradendi sint* (1506), Straßburg 1513.

[7] *Opuscula nova et adolescentiae labores,* Straßburg 1512: „Laus Musicae. Argutissimis atque eruditissimis musicae disciplinae Magistris, universis divi Maximiliani Caesaris semper Augusti cantoribus."

propter duram, aridam et sordidam elocutionem". Selbst seinen Kritikern ringt er die Anerkennung der Poetik ab (pars V), in die allerdings die Vorliebe der Studenten für die Reime mehrstimmiger weltlicher Lieder nicht eingeschlossen ist[1]! Fällt auch in anderen humanistisch-pädagogischen Werken kein Wort über Musik[2], da sie zugunsten der sprachlich-formalen Bildung die „cognitio rerum" durch andere Disziplinen völlig hintenanstellen[3], so stellt sich die alte Frage[4], war der Humanismus musikfeindlich? Sie kann weder mit ja noch mit nein beantwortet werden. Soweit es die Pädagogik betrifft, gehörte die Musik einfach nicht zum Zentrum, sondern mehr an die Peripherie der bildungsvermittelnden Fächer. Es handelt sich um eine Frage, die aufs engste mit der noch zu erörternden effektiven Herauslösung der Musik aus dem quadruvialen Verband zusammenhängt. Erasmus z. B. weiß durchaus aus eigener Erfahrung, daß Knaben, die der literarischen Bildung unzugänglich sind, eine gewisse natürliche Neigung „ad subtiliores illas disciplines" haben, unter die er auch die Musik zählt[5], jedoch ist es für ihn letztlich eine Sache der Kirche, diejenigen zu unterweisen, „qui cantent in templis"[6]; für die humanistische Bildung ist die Musik beinahe eine Art Hilfswissenschaft: „nulla disciplina est, nec militiae, nec rei rusticae, nec musices, nec architecturae, quae non usui sit iis, qui poetas aut oratores antiquos susceperint enarrandos"[7]. Die mannigfache humanistische Einstellung, die zwischen Wohlwollen und Indifferenz schwankt, wird erst dann zur Gegnerschaft, wenn durch sie irgendwie eine Beeinträchtigung der eigentlichen Studien befürchtet wird.

Aus der Sicht der damaligen neuen Bildungsbestrebungen mußte allerdings die bisherige mittelalterliche Schulpraxis, die bekanntermaßen durchweg viel Zeit auf die Ein- und Ausübung des Kirchengesanges verwandte, bedenklich erscheinen. Ein interessantes Dokument aus dem pädagogischen Schrifttum sind etwa die anonymen *Statuta vel precepta scolarium* (Heidelberg um 1498),

---

[1] „Ars est componendi rhythmos, quam insertassem, nisi prophanos in concinendis cantilenis usurpare plus quam poetarum studiosos animadverterem."

[2] *J. Murmellius Schriften,* hg. v. A. Bömer, Münster 1892–93; *Pädagogische Schriften,* hg. v. J. Freundgen, Paderborn 1892. J. Rivius, *Libellus de ratione docendi,* Augsburg (1562); D. Chyträus, *De ratione discendi,* Wittenberg 1564; *Regulae studiorum, seu de ratione et ordine discendi in praecipuis* [!] *artibus,* Jena 1592; V. Strigelius, *De ratione discendi καθόλικα θεωρήματα,* in: *Institutionis literatae sive de discendi atque docendi ratione tomus tertius,* Thorn 1588, S. 214ff.

[3] Chyträus erwähnt zwar 1564 (pars III) die „initia Mathematum, Arithmetica, Geometria, Astronomia, Geographia, Musica", aber sie werden nicht behandelt.

[4] Vgl. P. Wagner, *Aus der Musikgeschichte des deutschen Humanismus,* ZfMw III, 1920/21, S. 21ff.

[5] *Declamatio de pueris ad virtutem ac literas instituendis* (1529), in: *Libelli aliquot selecti,* Freiburg 1536, Bl. 34a; in der Übersetzung von A. Israel *(Sammlung selten gewordener pädag. Schriften II,* Zschopau 1879*)* S. 33.

[6] Ebenda, Bl. 31b.

[7] *De ratione instituendi discipulos* (eigentlich: *Ratio studii ac legendi interpretandique auctores*), in: J. Rivius, op. cit., Appendix II, S. 131.

deren Versregeln sich erst in zweiter Linie mit dem eigentlich Schulischen befassen; am Anfang stehen vielmehr die Regeln für den Kirchengesang, deren deutsche Fassung lautet (Bl. 2a–3b):

„Wen du in der kirchen bist
So soltu murmulen tzu keiner frist
Sundern du solt singen und lesen
Oder stet an dem geber wesen. –[1]
Des chores regirer mit fleisse gar
soltu alleczeit nemen war
In welcher weise er furt seinen gesangk
also volge nach seiner stymme clangk. –
Du solt den abent und den morgen
dein bucher haben in grossen sorgen
Dy gesangkbucher tzu vor an [!]
soltu in grossen sorgen han."

Daß so die schulische Wirklichkeit aussah, bestätigt auch die Art und Weise, in der die sogenannten lateinischen Schülergespräche, die ihren Stoff aus dem täglichen Schülerdasein nehmen, über die Musik sprechen[2]. Die Verpflichtung zum Kirchengesang ist für die Schüler eine stete Belastung, selbst in den vierzehntägigen Weihnachtsferien müssen sie nach Hermann Schottenius wegen der Einübung der Gesänge in die Schule gehen („Accedimus quandoque, sed solum cantatum"), und wer sie nicht mehr im Gedächtnis hat, versucht wenigstens an die Noten zu kommen: „GEORG. Canenda his diebus habes ne scripta? GYSBERT. Habeo, et cum musicis concinentibus. GEORG. Exscribenda mihi ipsa accomodes"[3]. Ebenso wird bei dem Leipziger Petrus Mosellanus die Freude auf das Weihnachtsfest getrübt: „doleo autem, quod scholasticis nobis in addiscendibus horum festorum cantionibus grandis est exhauriendus labor"![4] Aber auch für den Kantor oder Schulmeister bedeutete schon das Einüben der zahlreichen kirchlichen Gesänge viel Mühe. Ein anschauliches Bild entwirft dazu der Breslauer St. Elisabethschulmeister Laurentius Corvinus in dem 7. Dialog seines *Latinum idioma* (Leipzig 1506, Bl. Bij ss.). Der Kantor ist verärgert über die Unaufmerksamkeit beim Singen, obwohl es sich um ein Stück handelt, das er – „de simplici contextu et ex puris concordanciis" – schon beinahe sechzigmal mit ihnen gesungen hat. Deswegen will er ein Examen abhalten in Gegenwart des Magisters, der sich anhören will, (MAG.) „quantum opere detis carminibus antiphonis, responsorijs in templo nostro pro dei culto decantandis. Cum pre-

---

[1] Der Sinn dieser Zeile ist nicht ganz klar. Die lateinische (zweizeilige) Fassung der oben zitierten ersten vier Zeilen lautet: „Cum sis in ecclesia noli murmurare/Sed cantare debes legere vel orare".

[2] Vgl. A. Bömer, *Die lateinischen Schülergespräche der Humanisten,* T. I–II, Berlin 1897 u. 1899.

[3] *Confabulationes tyronum literatorum,* Straßburg s. a., Dial. XXXV, S. 56.

[4] *Paedologia,* 1518, hg. v. H. Michel (Lat. Literaturdenkmäler des 15. u. 16. Jhs. XVIII), Berlin 1906, Dial. XXIV, S. 30.

sertim iam tociens hoc unum cecinistis carmen, ut mihi repeticione sua molestius sit nihil. Quare agite cantor, quantum quisque sapiat, experiamur; cantet Mopsus tenorem, Eurialus discantum moduletur, Armintas bassum tonet. CAN. Incipe Mopse, Euriale unum servato suspirium, tu vero Arminta longam teneto pausam." Jedoch brüllt Mopsus wie ein Ochse, Armintas hält die Pause nicht ein usw. Auch andere Schüler können es nicht besser, obwohl der Kantor dies Stück von Montag bis Freitag täglich mit ihnen gesungen hat, und das ganze Examen endet mit Rutenschlägen.

Daß es nun gerade die armen Schüler waren, die als Gegenleistung für freien Unterricht in der Kirche zu singen hatten[1] und die Musik dazu benutzten, Almosen zu sammeln[2], trug schon aus sozialen Gründen nicht gerade zur Hebung des Ansehens der Musik im Rahmen des Unterrichtswesens bei, denn hier wurde ständig der Grundsatz der „liberalitas" verletzt, der gerade im humanistischen Bildungsideal bei der Übermittlung der „artes" eine wesentliche Rolle spielt.

Dieser leicht negative Zug, der fast überall begegnet, wo sich die Schülerdialoge mit Musik befassen[3], tritt besonders bei Paul Niavis (um 1460 bis nach 1514), Rektor in Chemnitz und später Stadtschreiber in Zittau und Bautzen[4], hervor: Die Schüler versuchen, vom Kirchengesang bei Matutinen, Messen und Vespern dispensiert zu werden, oder bleiben einfach fern; Unordnung im Chor und „confusiones" im Gesang rufen den handgreiflichen Zorn des Kantors hervor, der selbst in einem der drei Dialoge, die der literarisch gebildete Florinus mit einem „cantor beanus" führt, nicht nur als ungebildet (einen „czincken" bezeichnet er lateinisch als „quinque"!) und eitel hingestellt wird („Homines dicunt, quando ego sum in choro in crispis crinibus et mitra mea vasea, quod sum unum pulcher socius"!), sondern außerdem noch als Dieb eines Vogels entlarvt wird[5].

So verwundert es nicht, daß gerade bei ihm in den pädagogische Themen

---

[1] So werden bei Paulus Niavis (*Dyalogus parvulis scolaribus ad latinum idioma utilissimus,* Reutlingen 1492, Dial. III) „duodecim scolares de pauperibus" zum Essen in ein Bürgerhaus eingeladen, „at de illis, qui plerumque in choro ingrediuntur".

[2] Dieses Kurrendesingen ist z. B. Gegenstand des Dialogus XVIII bei Mosellanus (a. a. O., S. 25): „Age, mi Conrade, quo cantico per hanc hiemen stipem colligemus? Etenim in hac urbe mos est, ut scholastici aliquot coniunctim compositis in hoc cantilenis divitum convivia exhilarent" etc.

[3] Eine interessante Ausnahme macht der „Dialogus X. De cantu" der *Colloquia* des Jacobus Zovitius (Antwerpen 1570) wegen seiner Übersetzung, etwa: „Gregoriana haec musica est/Tis simpel sanck – Reddito numerorum per notas/Soleuascret – Reddito numerorum per verba/Singet – Nostine musicas harmonias?/ Cont ghy die specien wel?"

[4] Vgl. A. Bömer, *Paulus Niavis,* Neues Arch. f. sächs. Gesch. u. Altertumskunde XIX, 1898, S. 52 ff.

[5] Vgl. die ausführlichen Inhaltsangaben bei A. Bömer, a. a. O., I, S. 20 ff., bes. S. 51.

behandelnden *Epistole longiores* (Leipzig 1494, Bl. [6aff.]) unter dem Titel „Excusatio, quare minus mensurandis studet carminibus" eine der ersten humanistischen Polemiken gegen die ausgedehnte Musikpflege in Schule und Kirche, insbesonders der mehrstimmigen Musik, begegnet. Die Hauptargumente dieses Briefes, die er in dem Satz zusammenfaßt: „Appetitus ad concentum hinc parum mihi est, nam multum laboris habet, lucri vero aut parum aut nihil", sind: Die Figuralmusik bietet allein durch ihre komplizierte Notation so viele Schwierigkeiten, daß selbst gelegentlich Komponierende sie nicht vom Blatt zu singen vermögen[1]; erst recht bedeutet das für Unerfahrene: „Onus profecto magnum est, et multa eget exercitatione", so daß hierauf mehr Zeit verwendet wird, als im Interesse der „Studien" zu verantworten ist: „Turpe est enim musicae proprietates et quidem mensurabilis ita prosequi amore ac demum studio, ut meliores disciplinas negligamus." Denn abgesehen von der direkten schädlichen Wirkung des ständigen Singens, sind und bleiben die „cantores" ungebildet[2], da sie sich nicht einmal scheuen, auf den Gassen zu singen („gaudent canere in plateis!"). Nicht genug, daß hier „carmina deformia et lascivia" vorgetragen werden, bringt man auch weltliche Texte in die Kirchenmusik, bei der ohnehin infolge der Konzentration auf das mehrstimmige Singen keine Andacht aufkommen kann[3]. Aus allen diesen Gründen will Niavis „talem amoenitatis sonitum" aus der Kirche verbannen, „ne cantus aliquis concinneretur in templo dei, qui antea ad amatorium usum esset applicatus", womit er ohne Zweifel auf weltliche tenores und contrafacta anspielt. Niavis widmet sich als Humanist statt dessen den „carmina" Virgils und anderer Poeten, jedoch handelt es sich keineswegs etwa um Odengesänge, wenn er sagt: „Cantabo revera dulcem istum amenisissimumque sonitum Arma virumque cano" etc.

Niavis steht mit seinen Ansichten nicht allein da. Schon Äneas Sylvius, der spätere Papst Pius II. (1405–1464), schwankt in der Beurteilung der Musikpflege, da die einen sie empfehlen, andere davon abraten; er persönlich tadelt den Musikunterricht nicht, solange er nicht zu einer einseitigen Pflege führt[4]. Auch der musikbegeisterte Regensburger Poetenschulrektor Nicolaus Agricola,

---

[1] „animadverte primum ista, que iam communiter carmina figurativi cantus tanta velocitate note fere dividuntur ac subtiliantur divisione quadam, ut ad indivisibilem punctum quodammodo veniamus. At video certe, quod multi in hac disciplina educati magna ipsi difficultate modulacionem huius modi perficiunt. Atque vel qui nonnumquam componunt, faciunt huiusmodi melodiam primo conspectu succinere nequeunt."

[2] „equidem assiduo clamore caput disturbant, vires debilitant, extenuant quoque animum, et postremo seipsos enervant, adeo ut inepti sint ad reliquas doctrinas."

[3] „deinceps ut in ecclesia modulentur, alia verba adiungunt, quod, cum acciderit, devocio nulla est in hiis praesertim, qui decantant, propterea quod tanta cura est et ingenii labor inter cantandum, ut omnium aliarum obliviscuntur."

[4] *Traktat über die Erziehung der Kinder*, hg. v. P. Galliker (Bibl. d. kath. Pädagogik II), Freiburg 1889, S. 294.

über dessen *Liber de liberali et pia institutione iuventutis* (Regensburg 1561) noch mehr zu sagen sein wird, bemerkt (cap. [10]): „Verum experimur non paucos minime putare Musicam" und befreit daher notgedrungen in seiner Schule die Adelssöhne, „qui a Musica abhorrent"(!), als „immunes" vom Musikunterricht. Ähnliche Äußerungen finden sich noch bis nach 1600[1].

Vor dem schädlichen Einfluß auf die Sitten durch die „lascivia, impudica, enervataque carmina" warnte schon der römische Augustiner-Chorherr Mapheus Vegius (1406–1458)[2] und später der Kardinal Jacobus Sadolet (1477 bis 1547), der sogar so weit geht, deshalb nach und nach das eigene Singen gänzlich beiseite zu lassen[3]. Wie Niavis rät schließlich noch 1573 Simon Verrepäus von der Figuralmusik („symphonia") in der Lateinschule ab, da sie die anderen Studien behindere[4].

Daß trotz der das Gegenteil beweisenden Praxis die Notwendigkeit des Musikunterrichts umstritten blieb – auch Johannes Fungerus z. B. tut sie in seinem dem Rektor zu Villingen gewidmeten Erziehungssystem als „res minima" mit wenigen Worten ab[5] – wird in einem längeren, „cantus musicus" betitelten Schülerdialog (I, 31) des Saarbrücker Gymnasiarchen Wilhelm Ursinus von 1606 deutlich[6]. Sabinus, der durchaus nicht gegen Musik ist, aber das Instrumentenspiel vergnüglicher findet als das Singen, verhöhnt Crescentius, der jeden Tag um 12 Uhr zum Musikunterricht in die Schule muß. Er jedenfalls hat keine Lust, seine Zeit damit zu vergeuden, täglich „bis zum Erbrechen" „hisce 6 syllabis ut, re, mi, fa, sol, la" zu wiederholen und sich mit den „Widerwärtigkeiten" (tricae) der Musiktheorie abzugeben, mit „ligaturis, fugis, cantibus naturalibus, consonantiis perfectis, imperfectis, resolutionibus, diminutionibus" etc. So macht er keinen Hehl aus seiner Verachtung der von Crescentius als „facultas nobilissima" gepriesenen Vokalmusik als einer „Kunst der Müßiggänger und Nichtstuer". Deshalb hat ihn auch sein Vater vom Musik-

---

[1] „Wie wohl derer Leut auch zu finden/so dafür halten/es sey der Jugend im Studieren verhinderlich sich mit der Musica verwirren. Aber diese gedancken sind eitel" (Andreas Wilkius, *Bedencken, wie man einen Knaben lehren sol,* 1602, nach A. Schwerd ⟨s. u.⟩, II, S. 73); oder: „Musica non recte a nonnulli prorsus negligitur" (Johannes Rhenius, *Paedagogia sive Methodus institutionis puerilis,* Leipzig 1614, S. 35).

[2] *De educatione Liberorum et eorum claris moribus Libri sex,* Paris 1511, Bl. 36b u. (unter dem Autorennamen Franciscus Philelfus) Tübingen 1516, lib. III, cap. 3. – *Erziehungslehre,* hg. v. K. A. Kopp (Bibl. d. kath. Pädagogik II), Freiburg 1889, S. 114.

[3] *De liberis recte instituendis Liber,* in: Opera omnia, Mainz 1607, S. 544f. – *Über die richtige Erziehung der Kinder,* hg. v. K. A. Kopp (Bibl. d. kath. Pädagogik XV), Freiburg 1904, S. 418 u. 421.

[4] „Symphoniam vero pueris Latinae linguae studiosis proponi, approbare non possum, qua studiosi illius hoc consequantur, ut, cum inter se conveniant, nihil paene agant tum aliud, quam canant" *(Institutionum scholasticorum libri tres,* Antwerpen 1573, S. 75*)*.

[5] *De puerorum disciplina et recte educatione liber,* Antwerpen 1584, S. 77.

[6] *Colloquia lectiora,* Frankfurt 1606, S. 78f.

unterricht befreien lassen, weil er der Meinung ist: „in musicam nimium deditos esse idiotas ferè, tria verba latinè loqui nescire".

Hauptsächlich zwei Gründe waren es, die im Erziehungssystem des Humanismus zum Verlust eines fest verankerten Standortes der „musica" als „ars" im Sinne eines Wissensfaches führten: Die Auflösung des geschlossenen Systems der „septem artes" und zugleich die Minderbewertung des Quadriviums, sowie eine Schwerpunktsverlagerung im Urteil über Wesen und Zweck der „musica"[1]. Johannes Aventin nennt 1517 in seiner *Encyclopedia* allein sechs mathematische Fächer; ähnlich eigenwillig ist die „divisio" des Glareanschülers und Altdorfer Rektors Johann Thomas Freigius von 1582[2]. Aventin hebt jedoch, wie im selben Jahr auch Melanchthon[3], mit dem Hinweis auf „proportiones, monochordi dimensio, intervalla" etc. noch die gemeinsame Grundlage der „quantitas" hervor[4]. Im übrigen warnt z.B. 1502 der Basler Kurat Johann Ulrich Surgant in seiner *Consideratio* XXX über die „noxiae scientiae"(!) Bruno Amerbach vor einer eingehenden Beschäftigung mit den Fächern des Quadriviums[5]. Zwingli verspricht sich ebenfalls davon nur wenig Nutzen[6] und Gerhard Geldenhauer hält die Kenntnis der Anfangsgründe in ihnen einschließlich der Musik für völlig ausreichend[7].

Aus diesen und vielen anderen Stellen geht unzweifelhaft hervor, daß auch im pädagogischen Raum die Musik immer weniger ein Gegenstand spekulativen Theoretisierens mehr war[8], sondern unter der „musica" in erster Linie das verstanden wurde, was bisher als „usus" und „exercitium" lediglich die praktische Anwendung der eigentlichen wissenschaftlichen Lehre („ars" als „disci-

---

[1] Vgl. dazu W. Gurlitt, *Musik und Rhetorik,* Helicon V, Amsterdam 1943, bes. S. 72ff.

[2] Er faßt die Musik neben den mathematischen Fächern Arithmetik und Geometrie mit Astronomie, Geographie und Medizin zu den „physica" zusammen; *Pädagogus. Hoc est libellus ostendens, qua ratione prima artium initia pueris quam facillime tradi possint,* Basel 1582, unpag. Einleitung. Vgl. auch W. Thoene, *F. Beurhaus und seine Musiktraktate* (Beitr. z. rhein. Musikgesch. 31), Köln 1959, S. 47ff.

[3] *De artibus liberalibus,* 1517, Corpus Ref. IX, 1843, Sp. 11: „Musica [est] elegantis harmoniae ratio".

[4] *Encyclopedia orbisque doctrinarum, hoc est omnium artium index et divisio,* in: Sämmtliche Werke, Bd. I, München 1881, S. 556 u. 562.

[5] „... quadrivio philosophiae operam dare, non quidem prolixe, sed compendiose. Displicet enim mihi plurimum, cum quis multa tempora in his absumere conatur" (gekürzt); *De regime studiosorum libellum,* s. l. et a. (Basel 1502).

[6] *Quo pacto ingenii adolescentes formandi sint, praeceptiones pauculae,* Basel 1523, Aphorismi II.

[7] Vgl. den Inhalt seiner *Institutio scholae Christianae* (Frankfurt 1534) bei R. Stölzle, *G. Geldenhauer, ein unbekannter Erziehungstheoretiker,* Arch. f. Reformationsgesch. XIV, 1917, S. 74.

[8] Die wenigen, konventionell-nichtssagenden Sätze, die Velsius dem Quadrivium widmet, sind so nur noch eine Verbeugung vor einer überlebten Tradition. Vgl. Justus Velsius, *De artium liberalium et philosophiae praecepta tradendi recta ratione,* Köln 1554, S. 61.

plina", „scientia") war. Es handelt sich nur noch um eine schematische Fiktion, selbst wenn Johann Spangenberg der „Musica, qui docet canere" einen Platz unter den „artes, qui tractant de quantitate" zuweist[1]. Infolgedessen haben fast alle Erörterungen über Musik, sofern sie in die des Quadriviums eingeordnet sind, mit einer mathematischen Disziplin oder auch nur mit einem Wissensfach kaum noch etwas zu tun. Schon Rudolf Agricola hatte sich 1476 in Ferrara in einer Rede über die Philosophie darauf beschränkt, ihr Ansehen mit der Wertschätzung des Fürsten, in dessen Hofkapelle er mitsang, zu begründen, und weitere Darlegungen abgelehnt, um nicht seiner eigenen Liebhaberei zu schmeicheln[2]. Auch die vielleicht früheste deutsche Pädagogik, die um 1433 geschriebene des Kulmer Stadtschreibers Konrad Bitschin, empfiehlt zwar für die 7- bis 14jährigen Knaben neben der Grammatik ein „exercitium in practica musicali", spricht im Rahmen des Quadriviums jedoch lediglich über die „utilitas" der Musik, die Jugend von schlechten Vergnügungen abzuhalten; sie erscheint dann auch als „cantus saecularis, musica instrumenta" unter den erlaubten Spielen („ludi")[3].

Trotz der Anknüpfung an die hergebrachte systematische Eingliederung in das Quadrivium bewegen sich – wie hier zunächst drei Beispiele zeigen sollen – die eigentlichen sachlichen Erörterungen über die Musik überwiegend im Rahmen folgender drei topoi: 1. Musik als Poesie, 2. Musik als Spiel und Erholung, 3. Musik als Religionsübung. Johann Ludwig Vives etwa („Arithmetica sonis admista dedit musicam") legt die eigentliche Betonung auf die enge Verwandtschaft von Musik und Poesie: „musica, sub quam poesis omnis venit, quae concentu numerorum [sc. versuum] constat", und „poetae, quorum concentus est artis musicae, materiam nullam habent certam"[4]. Auch Heyden geht zwar noch von einer quadrivialen Definition aus[5], trägt seine Forderung, von früher Jugend an in der Musik zu unterrichten (praec. 505), jedoch ähnlich wie 1532 in der Vorrede zu seiner *Musicae Στοιχείωσις* im Zusammenhang der „ludi pueriles" vor: „504. Sed nullus omnium ludus, et iucundior, honestior, et delectabilior est ipsa Musica" (und zwar, nach praec. 506: „eius artis usus"). Dagegen heben die Thorner Pädagogen in der Praefatio zum 3. Band des von ihnen herausgegebenen pädagogischen Sammelwerkes *Institutio literata* (Thorn 1588, Bl. XXXXijj ss.) bei der Behandlung des „quadrivium Mathematicum" (!) die Bedeutung der Musik als „Ecclesiae non tam ornamentum, quam incitamen-

---

[1] *Erotemata trivii*, s. l. 1551, Bl. 1.

[2] Vgl. G. Ihm, *Der Humanist R. Agricola* (Slg. d. bedeutendsten pädag. Schriften XV), Paderborn 1893, S. 48.

[3] *Pädagogik*, hg. v. R. Galle, Gotha 1905, S. 20, 46 u. 29.

[4] *De disciplinis libri XX*, Köln 1531, S. 337, 239 u. 292. – *Pädagogische Hauptschriften*, hg. v. Th. Edelblut (Slg. d. bedeutendsten päd. Schriften XXXVIII), Paderborn 1912, S. 202, 128 u. 131.

[5] „Musica est ars, quae sonorum differentias ac consonantias sensu ac ratione harmonica expendit" (*Paedologia*, praec. 94).

tum ad veram pietatem" hervor. Seit alters mit dem Wort Gottes verbunden ist sie das „primum instrumentum", durch das der Heilige Geist im Menschen wirkt: „Cum enim [piae] symphoniae cantus exercetur, tunc ardescunt corda, tunc vivit Fides, exultat spes" etc.

Die typisch humanistische Anschauung von der engen Verbindung zwischen Musik und Poesie dokumentiert sich schon in Redewendungen wie „ut Ovidius canit"; Guarinus (Bl. 5a) begründet sie 1489 mit der aus Augustins *Musica* übernommenen gemeinsamen rhythmisch-metrischen Grundlage: „Nam et Poesis et Musica numeris constat", wie Basilius Faber es formuliert[1]. Gleich Petrus Paulus Vergerius[2] stellt schließlich Sadolet als „communis officium" von Poesie und „musica, cuius pars vel praecipue poetice est", den bedeutenden Einfluß auf Charakter und Gemüt der Jugend in den Vordergrund und bezeichnet die Poesie als „vera musica", die alle musiktheoretischen Kenntnisse, die sich sein Neffe seit seiner Jugend erworben hatte, wertlos werden lassen[3].

Sowohl an Häufigkeit als auch an Umfang nimmt im pädagogischen Schrifttum die Anschauung von der Musik als „honesta recreatio, remissio a studiis et laxamentum animi" den ersten Rang ein. Dieser topos begegnet unter verschiedenen Aspekten in den meisten herangezogenen Quellen[4]. Insbesonders wird hier die Musik mit den verschiedenartigsten Spielen und „exercitia corporis" in Verbindung gebracht. So zählt mit manchen anderen[5] etwa Petrus Apherdianus in seiner *Institutio puerorum* (Köln 1589, S. 27) als „Laxamenta honesta" auf: „trochus, pila, cursus, ludus spherae, musica". Eine Reihe ausführlicher Quellenzitate dazu findet sich in der ausgezeichneten Studie, die A. Schwerd unter dem Titel *Der pädagogische Wert des Jugendspiels und verwandter Leibesübungen, geschichtlich dargestellt* veröffentlicht hat[6]. Die Lehre von den ethisch-somatischen Wirkungen der Musik, die als „laudatio musicae" auch in zahlreichen Stellen des berührten Schrifttums anklingt[7], und die Verbindung von „musica et gymnastica" in der Antike sind nach Vegius und Middendorp die Vorbilder für diese Anschauung vom Wert und Zweck der

---

[1] *Thesaurus eruditionis scholasticae*, s. l. 1587, Sp. 763.

[2] *De ingenuis moribus ac liberalibus studiis libellus*, in: *De ratione studii opuscula diversorum Autorum*, Basel 1542, S. 652.

[3] Opera omnia, S. 544ff.; Übers. S. 414ff.

[4] Die größte Mannigfaltigkeit der „Recreationes" findet sich bei Leopold Dickius (*De optima studiorum ratione*, Speyer 1564, in: *Inst. liter.* III, S. 779): „numerandi vel canendi exercitationes, et varia Musica instrumenta, deambulationes et similia corporis exercitia, literataque colloquia."

[5] Vgl. auch H. Bebel, op. cit., praef. – Otho Brunfelsius, *Catechesis puerorum, in fide, in literis, et in moribus*, Köln 1532, S. 131, und *De disciplina et puerorum institutione Paraenesis*, in: *De ratione studii*, op. cit., S. 538. – St. Praetorius (S. 448) und A. Moker (Bl. 100a) in den unten zitierten Schriften.

[6] T. I u. II, Progr. Augsburg 1913 u. 1914.

[7] Vgl. dazu auch K. G. Fellerer, *Zur oratio de laudibus musicae disciplinae des Ortwin Gratius*, Kirchenmus. Jb. 37, 1953, S. 43ff.

Musik[1], die auch deshalb so weit verbreitet ist, weil sie über das Lateinschulwesen hinaus ebensogut ihren Platz in der hier sonst unberücksichtigten Adelserziehung[2] wie im Rahmen der Universität hat. So fand das schulische „Exercitium Musices" als „Kurtzweil oder Recreatio" im Studium seine Fortsetzung[3]. Besonders im akademischen Studium wird in diesem Zusammenhang auch die Pflege der Instrumentalmusik auf Laute, Harfe, Flöte und Clavichord empfohlen[4]. Bemerkenswerterweise wird der Musik mehrfach der erste Rang eingeräumt[5]; der Erfurter Professor Antonius Moker redet in seinen *Libri tres de pia et liberali disciplina atque educatione liberorum* (Frankfurt 1577, Bl. 52a) von den „honestissima et liberalissima exercitia Musicae. Est enim incredibile dictu, quam Musica sit accomodata ad studiorum taedia et fastidia, nec non labores sublevandos" und spricht ihr auch in der Form der „exercitia" durchaus Bildungswert zu („etiam eruditionem puero elargiantur"). Aus dieser Wertschätzung des „modulationis usus" leitet dann wie Moker auch Vergerius folgerichtig die Forderung nach „eius disciplinae cognitio" ab (S. 652).

Wenn nun Stephan Praetorius in seinem *Ordo studiorum* von 1574 (Institutio literata III, S. 439) empfiehlt, anstatt durch Lautenspiel durch „Davidicis hymnis aut Lutheri cantionibus, ore et spiritu decantantis" neue Frische („alacritas") zum Studium zu gewinnen, und auch der Wittenberger Professor Paul Eberus in seiner *Ratio studendi generalis, Scholasticis olim praescripta* (Inst. lit. III, S. 205) es für dienlich hält, „per otium, quasi animi causa, Psalmos latinos ordine cantillare, varietatis modis illis, qui in templis canuntur, item Germanicas cantiones usu [!] ediscere, quae a D. M. Luthero piae memoriae et aliis piis viris erudite compositae", wenn also auf diese Weise eine sinnvolle Freizeitgestaltung einengend nur auf Kirchenmusikalisches abgestellt wird, nähert sich die Erziehungstheorie den schulischen Realitäten ihrer Zeit. Denn mit Recht betont 1519 der damals noch der Mainzer Kartause angehörende Otho Brunfels in seinen Gregor Reisch gewidmeten *Aphorismi institutionis puerorum* (Straßburg 1519, Bl. XL): „hodie magnam partem sacrarum Musica constare cernimus" und fordert daher Musikunterricht zwar auch „ob artis iucunditatem", jedoch „maxime ob divinam rem et Dei opt. max. cultum". Auch nach Jakob Wimpfeling (1501) sollte sich die Übung im Gesang auf den feiertäglichen Kirchengesang stützen, der tags zuvor in der Schule eingeübt

---

[1] Vgl. M. Vegius, op. cit., Bl. 36b; Übers. S. 114. – Jacobus Middendorpius, *Academiarum celebrium universi terrarum orbis libri* VIII, Köln 1602, S. 146.

[2] Vgl. z. B. Philipp Melanchthon, *Institutio Joan. Friderici Ducis Pomerianae*, in: *Institutio literata* III, S. 200. – Johannes Sturm, *De educatione principis libellus*, in: *Inst. lit.* I, S. 294.

[3] Vgl. L. Brunner, *Aus dem Bildungswege eines Augsburger Kaufmannssohnes*, Zs. des hist. Vereins für Schwaben I, 1874, S. 150ff. u. 171ff.

[4] Vgl. J. U. Surgant, op. cit., Cons. X. – H. Bebel, op. cit., praef. – O. Brunfels, *Paraenesis*, op. cit., S. 538.

[5] Vgl. auch J. Rivius, op. cit., S. 269 („symphonia aut organica musica").

werden sollte[1]. Erst Jahrzehnte später wurden seine Intentionen durch den berühmten Pädagogen und Rektor Johannes Sturm in Straßburg verwirklicht. Er bestimmte für das „Exercitium in Musicis" den Samstag, der insgesamt den „Sacris lectionibus" gewidmet war[2], und legt in seinem ausführlichen offenen Brief an „Matthias Stiffelreuterus, Musicus" von 1565 weniger Wert auf die „*θεωρία*" der Musik („Multa a Boethio praecipiuntur de hac re, quae scire adolescentes non illiberale est") als auf die „*πράξις*" geistlichen Singens: „honorarium est, ut autem canant psalmos, praesertim in Ecclesiis et scholis", allerdings nicht nur „usuell" („non *εἰκῇ*, sed *κατὰ τέχνην*")[3]. Als vorbildlich empfiehlt der Lauinger Professor Johann Friedrich Coelestinus (*Von Schulen,* Straßburg 1568, cap. 14) folgende Art, „alle teutsche Psalmen auff vier oder drey Chor" zu singen:

„Erstlich so schleget ein Organist kurtz, und ohne sonderliche weitleüffigkeyt die Melodey des Psalmen, so man singen soll und will,
darnach so folget der Cantor mit der Schuler chor, und singet das erste gesetz fein langsam, und deutlich.
Zum dritten, so singet dann der gemeine Mann mit dem Meßner oder vorsinger das ander,
und zum vierdten die mägdlin mit jrer Schulmeisterin das dritte gesetz, und so fort an biß der gesang hinauß ist."

Neben den unmittelbaren Forderungen, die die Kirchenmusik an die Schule als „Seminarium ecclesiae" nach wie vor stellte, berücksichtigen sowohl der Lutheraner Nicolaus Agricola als auch der Katholik Simon Verrepäus, der die Beschlüsse des Tridentinums in seinem an die Methoden von neun Jesuitengymnasien angelehnten System zu verwirklichen sucht, die musikalischen Anforderungen, die an die späteren Kirchen- und Schuldiener einmal gestellt werden: „Ceteri [pueri], quos Ecclesia vel Schola olim videtur vocatum ire ad munia, quae sine Musices scientia administrari non possunt, nequaque erunt liberi [a musica]" (Agricola, *Leges pueris privatis* 10.) und: „Ceterum cum in his Scholis informari instituique debeant, futuri in posterum Ecclesiarum ministri, Pastores, Cantores, Canonici, Coenobitae, Cantus ille, quam à B. Gregorio illo Magno Romano Pontifice Gregorianum appellant, in his Scholis negligi omnino non debet. Raro enim videmus canendi bene peritos, qui cantum in his Scholis olim pueri non didicerunt" (*Verrepäus,* 1573, S. 75).

Die entscheidende Frage ist nun, welche Konsequenzen ergeben sich aus dieser Vielfalt von Anschauungen und Tendenzen für den eigentlichen, in den Lektionsplänen häufig nur mit „musica" bezeichneten Musikunterricht. Hier ist grundsätzlich festzustellen, daß sozusagen alle darin übereinstimmen, daß

---

[1] *Pädagogische Schriften,* hg. v. J. Freundgen (Slg. der bedeutendsten pädag. Schriften XIII), Paderborn 1892, S. 378.

[2] *De literarum ludis recte aperiendis libri,* Straßburg 1543, S. 32.

[3] *Classicarum epistolarum lib. III sive Scholae Argentinenses restitutae,* Straßburg 1565, Bl. 49a ss.

der Unterricht in der „ars musica" in erster Linie aus „exercitium" und „usus", und erst dann als unvermeidbare Voraussetzung aus „lectio" und „praecepta" besteht. Das dokumentiert sich schon darin, daß mit einer noch zu erwähnenden Ausnahme im auffälligem Gegensatz zu den anderen Fächern aber auch kein einziger der hier genannten Erziehungstheoretiker es für nötig befindet, für die Musik ein Lehrbuch namhaft zu machen; selbst Freigius hat, was bei Eitners Inhaltsangabe unerwähnt geblieben ist[1], dem kleinen Musiktraktat in seinem *Paedagogus* (S. 159) eine unveröffentlichte Schrift seines einstigen Schülers Conradus Stuberus zugrunde gelegt. Moker fordert zwar mehrfach bei seinen ausführlichen Erörterungen, daß die Schüler bis zum 14. Lebensjahr eine „mediocris cognitio artis musicae" besitzen (Bl. 65a), setzt aber in seiner Stundeneinteilung (Bl. 64b) „post prandium vel coenam" nur ein „exercitium" an, das er an anderen Stellen in seiner Bedeutung für Spiel und Erholung würdigt (Bl. 52a, 92a, 100a). Nicht zufällig demonstriert er zudem gerade am Beispiel der Musik, daß alle Lehre nutzlos ist, „si non omnia exercitatione atque imitatione ad usum transtulerit" (Bl. 67b). Auch Verrepäus meint (1573, S. 93): „Eadem est ratio exercitationis in scribendo, quae in cantando, hoc est in Stylo eadem, quae in Musica", bei beiden bedarf es des Vorbildes durch den Lehrer, bei der Musik durch sein Vorsingen („praecantatio"). Infolgedessen hält er es für notwendig, „Cantum Gregorianum diutius exerceri, quam doceri" (S. 99). Der Ingolstädter Poetikprofessor Johannes Engerdus strebt ebenfalls für das „Exercitium, quod Musicae practicae proprium est", eine Methode an, die – „omissis omnibus accuratioribus Musicae theoricae praeceptis" – nur mit den wichtigsten Grundkenntnissen („notularum differentia et valor, pausae, claves signatae, mutatio") direkt „ad exercitationem singularum cantilenarum vocis Discanti" führt; erst nach dem Erreichen eines gewissen „habitus practicae musicae" steht es den Schülern frei, mit zunehmenden Alter auch nach einer „firmiorem Musicarum praeceptionum cognitionem" zu streben[2]. Selbst Nicolaus Agricola, der als Verfechter des typischen lutherischen Schulsystems gelten darf, macht keine Ausnahme. Zwar mißt er in seinem hochinteressanten ausführlichen Kapitel über die Musik dem Musikunterricht die gleiche Bedeutung wie der Grammatik zu („Volumus enim nostram scholam in primis Grammatices et Musices esse officinam"), setzt „in lectione et usui Musices", die besonders bei der Musik stets eng miteinander zu verknüpfen sind, die Mittagsstunde von vier Wochentagen an, und nimmt die Musik sogar unter die Prüfungsfächer auf, jedoch sieht er für die „praecepta" nur einen dreiwöchigen Kurs im Trimester vor, „reliquae horae usui praeceptionum tribuendae sunt". Das gilt sowohl für die Abteilung der Anfänger, denen die Grundlagen bis zur Solmisation erklärt

---

[1] MfM II, 1870, S. 54ff.

[2] *Methodus de liberalibus pueritiae et adolescentiae studiis recte ordinandis*, Ingolstadt 1583, S. 23f.

werden, als auch für die der Fortgeschrittenen, denen vor allen die Regeln der Figuralmusik gelesen werden, wobei er durchaus damit rechnet, daß wegen der notwendigen musikalischen Vorbereitung der Messen u.a. diese drei Wochen nicht einmal eingehalten werden können. Eine ähnliche Ansicht vertritt der aus der Sicht der Leipziger Thomasschule urteilende Johannes Rhenius, der die Musik durchaus als ein seinem Lob dienendes Geschenk Gottes zu würdigen weiß und sogar nicht versäumt, das Lehrbuch seines Kollegen Calvisius warm zu empfehlen[1], wenn er sagt (S. 16): „Ordinariis autem lectionibus loco recreationis [!] saepe etiam Musicae, scripturae, Arithmeticae aut styli exercitium interponi potest."

Die Sonderstellung der Musik resultiert daher gerade daraus, daß sie im Erziehungs- und Unterrichtswesen des 16. Jahrhunderts im strengen Sinne nicht zu den „ordinarii lectiones" rechnet und deshalb konsequenterweise auch außerhalb der von einigen für die verschiedenen Altersstufen und Klassen aufgestellten Lektionspläne behandelt wird, obwohl sie – in welcher Form auch immer – von theoretischen wie praktischen Pädagogen nicht fortzudenken ist. Schon die für die Musik bestimmten Zeiten sind nicht die der eigentlichen Lektionen, ganz gleich, ob Verrepäus die 4. Stunde des Samstags nimmt, der ausschließlich den „Exercitia et Repetitiones" gewidmet ist[2], oder andere wie Agricola, Moker, Eberus, Praetorius und Rhenius nach dem weitverbreiteten Vorbild des sächsisch-thüringischen Schulsystems die Stunde nach dem Mittagessen vorschreiben. Gerade diese wird nämlich seit alters her – Brunfels beruft sich schon auf Thomas Morus[3] – als ungeeignet für die eigentlichen Studien angesehen: „Statim a mensa studere vetitum est" sagt Jakob Middendorp in seinen *Officiorum scholasticorum libri duo* (Köln 1570, Bl. 183). Die Stunde nach dem Essen ist deshalb den Dingen gewidmet, die in irgendeiner Weise ein Gegengewicht zum rein wissensmäßigen Lernen darstellen. So stellt auch Sturm die Musik an die Spitze seiner vielen Exercitia[4] und empfiehlt 1570 in seinen *Academicae epistolae* (S. 70) Jonas Bitner, der dem Mathematicus Dasypodius bei den dramatischen und musikalischen Exercitia helfen soll, die „tria volumina Musica" David Wolkensteins[5], „ut non Musas [!] habeamus silentes". Auch nach Sturm blieb die Musik nächst dem Lateinsprechen „das fürnembste exercitium"[6]. Beide fanden schließlich in den verbreiteten humanistischen Oden-

---

[1] „Edidit autem in hoc genere pueris apprime commodum Musicae Compendium Collega meus Dn. Sethus Calvisius, quod una cum Biciniis ejusdem prae multis aliis fideli institutori commendatum volo" (Op. cit., S. 16).

[2] Op. cit., 1537, S. 65 u. 99, sowie *De ingenuis scholasticorum moribus libellus*, Köln 1583, S. 17 („De Ecclesiastico Cantu").

[3] „Adolescentes inquit, Utopiae, super coenam unam horam ludendo consumunt, ...aut Musicen exercent, aut se sermone recreant" (*Aphorismi*, cap. XV).

[4] Vgl. die „Leges" von 1538 in den *Classicae epistolae*, Bl. 61 b ss.

[5] 1583 wurde von ihm eine Sammlung vierstimmiger deutscher Psalmen gedruckt.

[6] Vgl. A. Wilkius, op. cit., bei A. Schwerd, a.a.O., II, S. 73.

kompositionen zu einer idealen Einheit, die auch im pädagogischen Schrifttum nicht unberücksichtigt blieb: Die Augsburger Ausgabe von Rivius' *Libellus de ratione docendi* (1562) enthält als Anhang die Hymni Ludwig Senfls zu Versen Sebald Heydens, die erstmalig 1538 in der *Catechistica summula* Heydens erschienen waren.

Der Rahmen eines Aufsatzes erlaubt nur eine gedrängte Übersicht, denn um mehr handelt es sich hier nicht. Vieles Charakteristische und Interessante aus den vielfach ausführlichen Darlegungen zur Frage der Musik mußte unerwähnt bleiben. Auch die für die Musik belangreiche Gesamteinstellung der Schriften und die unterschiedliche Gebundenheit der Autoren, die sich aus der Anhängerschaft an eines der Schulsysteme, aus der konfessionellen und beruflichen Zugehörigkeit sowie aus der Beeinflußung durch örtliche Verhältnisse ergibt, mußten weitgehend unberücksichtigt bleiben, obwohl sich hieraus manche Beweggründe ableiten lassen. Denn zweifellos handelt es sich hier zum Teil um ziemlich gegensätzliche, ja vielleicht extreme Einstellungen zu den bisher bekannten musikpädagogischen Verhältnissen im Zeitalter des Humanismus; die Aufgabe, beide zu konfrontieren, würde Absicht und Möglichkeiten dieses Beitrages überschreiten. Trotzdem dürfte deutlich geworden sein, daß das allgemeine pädagogische Schrifttum des Humanismus in seiner Einstellung zu Musik und Musikunterricht von der Absicht geprägt ist, die Musik trotz ihrer Sonderstellung, die aus der vorwiegend praktischen Pflege auch außerhalb des eigentlich Schulischen resultiert, in das Erziehungssystem sinnvoll einzuordnen. Die dazu jeweilig eingeschlagenen Wege stellen für eine rechte Beurteilung und eine vertiefte Kenntnis der Musikpädagogik in den Lateinschulen des 16. Jahrhunderts zweifellos einen gewichtigen Faktor dar.

Der Umfang des choralgebundenen Orgelwerkes von Jan Pieterszon Sweelinck

von

WERNER BREIG

Während in der Geschichte der Klavier- und Orgelmusik das Bild Jan Pieterszon Sweelincks als des großen Meisters der Fantasien und Toccaten, der Lied- und Tanzbearbeitungen bereits seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts, vor allem dank der grundlegenden Forschungs- und Editionsarbeit von Max Seiffert[1], in seinen wesentlichen Zügen klar umrissen dasteht[2], blieb der größte Teil von Sweelincks Bearbeitungen geistlicher Cantus firmi bis vor weniger als zwei Jahrzehnten unbekannt. Erst nahezu 50 Jahre nach dem Erscheinen der ersten Ausgabe konnte Seiffert in der Neufassung des I. Bandes der Gesamtausgabe von Sweelincks Werken[3] die stattliche Anzahl von 24 Choralbearbeitungen (gegenüber 2 der Ausgabe von 1894) vorlegen und damit die Aufmerksamkeit von Forschung und Praxis auf ein bis dahin fast unerschlossenes Gebiet des Sweelinckschen Instrumentalschaffens lenken.

Nun ist allerdings der Grad der Zuverlässigkeit in der Überlieferung dieser Stücke sehr unterschiedlich. Zwölf von ihnen sind sogar nur anonym erhalten; sie wurden von Seiffert in Sweelincks Werk eingegliedert, da sie mit sicher überlieferten Stücken stilistisch verwandt, häufig auch solchen in den Quellen benachbart sind. Es konnte dies, zumal da der Herausgeber sich im Kritischen Bericht über die Gründe seiner Zuweisung im einzelnen nur sehr allgemein äußerte, zunächst nicht mehr bedeuten, als daß die Autorschaft Sweelincks

---

[1] *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler,* VfMw VII, 1891, S. 145 ff.; *Geschichte der Klaviermusik,* Leipzig 1899; erste Ausgabe von Bd. I der *Werken van Jan Pieterszn. Sweelinck,* 's-Gravenhage u. Leipzig 1894.

[2] Für die genannten Werkgruppen dürfte eine neuerliche Bestandsaufnahme, die auch die SWEELINCK-Werke der in den letzten Jahren neu erschlossenen Quellen in Turin (vgl. Suppl. zu Bd. I der Sweelinck-GA, Amsterdam 1958) und Leningrad (Veröffentlichung in Bd. III der *Monumenta Musica Neerlandica* angekündigt) zu berücksichtigen hätte, wohl einige neue Ergebnisse liefern, kaum aber das Gesamtbild wesentlich verändern.

[3] Amsterdam 1943 (unveränderte Neuauflage 1957). Unsere Darstellung übernimmt aus diesem Band (im folgenden mit GA abgekürzt) die Werknumerierung, die durchlaufende Taktzählung und die Siglen für die Quellen.

zur Diskussion gestellt wurde, und der weiteren stilistischen und quellenkundlichen Forschung blieb die Aufgabe, nach Kriterien zu suchen, die Seifferts Zuweisung stützen oder in Zweifel ziehen konnten.

Die Diskussion über die Echtheit blieb jedoch lange aus, und der in der GA gedruckte Bestand wurde ohne die nötige Unterscheidung zwischen verbürgten und fraglichen Stücken, ja z. T. offenbar überhaupt ohne Kenntnis der Problematik der Überlieferung, als Grundlage für musikgeschichtliche Untersuchungen und praktische Neuausgaben genommen[1]. Auch die Spezialstudie von Gisela Gerdes[2] konnte, trotz Kenntnis der Quellenlage und gelegentlicher Feststellung stilistischer und qualitativer Unterschiede, die Echtheitsfrage nicht klären, und die Verfasserin übernahm für den von ihr edierten Denkmäler-Band[3] Seifferts Zuweisung in allen Fällen.

Jüngst nun zeigte Lydia Schierning in dem der Lübbenauer Handschrift *Ly A 1* gewidmeten Kapitel ihrer Quellenstudie[4] das Problem der Überlieferung von Sweelincks Instrumentalwerk in seinem ganzen Umfang auf und versuchte, von den Angaben in den Quellen ausgehend, zu einer Klassifizierung der Werke nach ihrer Authentizität zu gelangen. Die folgende Erörterung von Quellenfragen, die notwendig ist, um einen gesicherten Ausgangspunkt für den Hauptteil dieser Studie, die stilistische Untersuchung anonym überlieferter Stücke, zu gewinnen, wird deshalb zugleich eine Auseinandersetzung mit den Ausführungen L. Schiernings sein.

*

„Mit seiner Ergiebigkeit und Überlieferungstreue steht... *Ly A 1* an der Spitze aller Quellen für Sweelinck", konnte Seiffert mit Recht im Quellenbericht der GA feststellen[5]. So sind auch für Sweelincks Choralwerk die 7 mit

---

[1] So besonders: B. van den Sigtenhorst Meyer, *Jan P. Sweelinck en zijn instrumentale muziek*, Den Haag ²1946; J. Hedar, *Dietrich Buxtehudes Orgelwerke*, Stockholm u. Frankfurt a. M. 1951; R. L. Tusler, *The Organ Music of J. P. Sweelinck*, Bilthoven 1958; D. Hellmann, *J. P. Sweelinck, Ausgewählte Werke für Orgel und Klavier*, Bd. II, Leipzig (Peters) 1956.

[2] *Die Choralvariationen J. P. Sweelincks und seiner deutschen Schüler*, Diss. Freiburg i. Br. 1956 (mschr.).

[3] *46 Choräle für Orgel von J. P. Sweelinck und seinen deutschen Schülern*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Veröffentlichung der Kommission für Musikwissenschaft, Musikalische Denkmäler Bd. III, Mainz (Schott) 1957.

[4] *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jhs.*, Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel, Bd. 12, Kassel, Basel, London u. New York 1961 (in Vorb.).

[5] S. XLV. Seifferts Annahme, dieser Band sei von M. Weckmann geschrieben, läßt sich, wie L. Schierning nachwies, nicht aufrechterhalten. Die Notierung auf zwei Sechsliniensystemen läßt niederländische Herkunft vermuten; das würde auch die Bevorzugung der Werke Sweelincks erklären, die der Zahl nach ein Drittel, dem Umfang nach aber mehr als die Hälfte des gesamten Inhalts ausmachen.

Johann Peters o.ä. bezeichneten Stücke aus dieser Quelle – z.T. noch durch Konkordanzen in anderen Quellen gestützt – als gesicherter Grundbestand anzusehen. Zusammen mit dem im *Fitzwilliam Virginal Book* (und anonym in *Ly B 2*) enthaltenen *Psalm 140* bilden sie in L. Schiernings Tabelle die Gruppe der sicher überlieferter Werke.

Ihnen stellt die Verfasserin eine zweite Gruppe von 4 Choralzyklen mit „fraglicher Überlieferung" gegenüber, da diese Stücke entweder nur mit den Initialen des Komponisten bezeichnet (GA 35, 51) oder Unica der wenig zuverlässigen Bartfelder Orgeltabulatur *(BP)* sind (GA 45, 54). Es sei zunächst versucht, über die Echtheit dieser Werke ein Urteil zu gewinnen.

Für die ersten 4 Variationen der in der Lübbenauer Tabulatur *Ly B 1* (Bl. 16) überlieferten Variationenreihe über *Allein Gott in der Höh sei Ehr,* an der außer dem mit *M.J.P.* abgekürzten Autor der vier Anfangssätze die Sweelinck-Schüler Andreas Düben und Gottfried Scheidt sowie Peter Hasse[1] beteiligt sind, ist neben der Zuweisung an Sweelinck durch Seiffert (GA 35) noch eine andere versucht worden. Und zwar ist in der Veröffentlichung des ganzen Zyklus (einschließlich der in der Handschrift folgenden, aber nicht mitnumerierten Variationen von Samuel Scheidt und Wilhelm Karges) durch H. J. Moser und Traugott Fedtke[2] das Monogramm *M.J.P.* als *Magister Jakob Praetorius* aufgelöst. Gegen die Richtigkeit dieser Deutung spricht zweierlei. Zunächst ist zu berücksichtigen, daß die Werke von Jakob Praetorius in den Quellen niemals mit Initialen bezeichnet sind, sondern stets mit ausgeschriebenem oder nur wenig abgekürztem Namen, vielleicht eigens um Verwechslungen mit Sweelincks Initialen auszuschließen[3]. Zum anderen ist das *M* im Zusammenhang mit Praetorius' Namen in keinem einzigen Fall nachzuweisen und wäre auch nicht sinnvoll zu erklären (es gibt keinen Anhaltspunkt dafür, daß dieser den Magistertitel gehabt hätte). Dagegen finden wir häufig in den Überschriften von Stücken, für welche die Verfasserschaft Sweelincks durch Konkordanzen erhärtet wird (so u.a. auch in der Echo-Fantasie, die als erstes Stück in derselben Quelle, *Ly B 1,* steht; vgl. im übrigen die Angaben der originalen Titel

---

[1] Ob P. Hasse ebenfalls Schüler Sweelincks war, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Jedenfalls legt das Vorkommen seiner Variationen inmitten des vorliegenden Zyklus – wie immer man sich dessen Entstehung vorstellen mag – den Gedanken an eine persönliche Schülerschaft nahe. Der Zeitpunkt von Hasses Anstellung als Marienorganist in Lübeck (1616) würde gut damit zusammenstimmen. – Die Frage, wie die Variationenreihe als Ganzes entstanden sei, kann in diesem Rahmen nicht behandelt werden. Vgl. dazu M. Seiffert im Quellenbericht der GA; B. van den Sigtenhorst Meyer, a.a.O., S. 206; H.J. Moser im Vorwort seiner Edition (s. nächste Anm.); M. Reimann, *Pasticcios und Parodien in norddeutschen Klaviertabulaturen,* Mf VIII, 1955, S. 267f.; G. Gerdes, a.a.O., S. 241ff.; L. Schierning, a.a.O., Kapitel über *Ly B 1.*

[2] *Allein Gott in der Höh sei Ehr. 20 Choralvariationen der deutschen Sweelinck-Schule,* Kassel u. Basel (Bärenreiter) 1953. Vgl. auch H.J. Moser, *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland,* Berlin u. Darmstadt 1953, S. 432.

[3] Vgl. G. Gerdes, a.a.O., S. 245.

im Krit. Bericht der GA), desgleichen in der Überschrift der *Composition Regeln* (vgl. Bd. X der Gesamtausgabe) und auf dem Porträt von 1606 (vgl. van den Sigtenhorst Meyer, a. a. O., Tafel D u. S. 270) zu Sweelincks Namen bzw. Initialen den Zusatz *M*, welcher nichts anderes bedeutet als die holländische Anrede „Meester"[1]. Das Monogramm ist also hier, wie bei vielen anderen Sweelinckschen Werken, *Meester Jan Pieters* aufzulösen. – Angesichts dieses klar zu deutenden Hinweises der Quelle bedürfte es schwerwiegender stilistischer Gründe, um die Variationen Sweelinck abzusprechen. Solche gibt es jedoch nicht. Vielmehr finden sich unter den im Tripeltakt stehenden Choral- und Liedvariationen Sweelincks eng verwandte Sätze; dagegen bleibt die Suche nach vergleichbaren Stücken von J. Praetorius erfolglos.

Daß mit den Initialen *J. P.*, mit denen die Bearbeitung von *Psalm 116* (GA 51) in *Ly B 2* (fol. 15v) signiert ist, Sweelinck gemeint ist, ist ebenso wie im letztbesprochenen Stück mit Sicherheit anzunehmen. (Jakob Praetorius' bekannte Vorliebe für vollstimmigen Satz paßt zudem wenig mit dieser Komposition zusammen.) Was gegen die Verfasserschaft Sweelincks Bedenken erwecken könnte, ist die Kompositionsweise der letzten beiden Variationen, in denen zu dem im Diskant liegenden, in Figurenwerk aufgelösten c. f. die Unterstimmen teils polyphon, teils akkordisch begleitend gesetzt sind. Diskantkolorierung kennen wir auch aus der letzten Variation von *Erbarm dich mein, o Herre Gott,* aber der hier stattfindende ständige freie Wechsel zwischen Zwei- und Dreistimmigkeit in der Begleitung ist in Sweelincks Choralbearbeitungen – abgesehen von den noch zu besprechenden dubiosen Bartfelder Stücken – sonst nicht anzutreffen. Andererseits kommt die beschriebene Satzweise aber in seinen Toccaten allenthalben vor, und es ist durchaus denkbar, daß Sweelinck bei der kolorierten Durchführung einer Choralmelodie, für die seine Schüler später feststehende Typen entwickelten, die für ihn aber noch gleichsam im Experimentierstadium war[2], hier auf die tokkatische Satzweise zurückgegriffen hat. Man wird diese Bearbeitung nicht zu Sweelincks besten Werken zählen; trotzdem sind die inneren Gründe, die gegen ihre Echtheit sprechen, im ganzen nicht sehr stark, und von der Überlieferung – die Quelle an sich ist nicht verdächtig, und L. Schiernings Meinung, daß die Initialen weniger bedeuten als der ausgeschriebene Name, können wir nicht teilen – werden sie nicht gestützt[3].

---

[1] In zeitgenössischen Dokumenten wird der Komponist häufig als *Mr. Jan Pieters* bezeichnet; der Kampener Geistliche Baudartius spricht in seinen *Memoryen* von „meyster Ian Petersz. Swelinck" (vgl. van den Sigtenhorst Meyer, a. a. O., S. 60).

[2] Vgl. unten S. 271 f.

[3] Allenfalls wäre noch mit der Möglichkeit zu rechnen, daß V. 1 und 2 Fragment eines von Sweelinck komponierten Zyklus sind, dem der Schreiber eigenmächtig zwei Variationen anderer Herkunft angefügt hätte. V. 3 und 4 ähneln in ihrer Anlage übrigens V. 1 und 3 der an späterer Stelle in *Ly B 2* stehenden anonymen Bearbeitung des *23. Psalms* (fol. 19v).

Größte Bedenken bestehen dagegen hinsichtlich der Echtheit der nur in *BP* (fol. 18v und 21v) erhaltenen Bearbeitung *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* (GA 45). Zwar ist bei den Stücken der Bartfelder Tabulatur, einer der „retrospektiven" (Schierning) Sweelinck-Quellen, mit z.T. groben Entstellungen zu rechnen; das läßt etwa ein Vergleich der beiden in *Ly A 1* und *BP* überlieferten Fassungen von *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (GA 46) erkennen. Aber auch wenn man für GA 45 Entsprechendes annimmt, möchte man es bei keiner der vier Variationen für möglich halten, daß sie auf eine Komposition Sweelincks zurückgeht. Auch die von Seiffert schon von den gröbsten Satzfehlern gereinigte Fassung der GA zeigt noch so viel an Ungereimtheit des Satzes, Leerlauf im Figurenwerk, Mangel an Logik im Aufbau, daß man annehmen möchte, daß dieses Stück zu Unrecht in der Quelle mit Sweelincks Namen bezeichnet ist.

Die Defekte des Stückes im einzelnen aufzuzählen, würde zu weit führen. Es sei, als Beispiel, nur auf den letzten Teil der abschließenden Variation hingewiesen, wo von T. 202 an der c.f. unvermittelt in Viertelbewegung gebracht wird, die aber nach wenigen Takten wieder aufgegeben wird; es folgen 26 Takte in stereotypem punktiertem Rhythmus, worauf die trotz kaum unterbrochener Sechzehntelbewegung völlig zusammenhanglose Coda – in dieser Länge bei Sweelinck nie anzutreffen! – das Stück zum Ende führt. – In allen Variationen sind die 8. und die 9. c.f.-Zeile so zusammengezogen, daß zwei Textsilben nicht unterlegt werden können; es müßte eigentlich zwischen T. 48 und 49 und an den drei entsprechenden Stellen jeweils ein Takt eingeschoben sein. In V. 2 ist bei der Stollenwiederholung eine ganze Choralzeile unterdrückt.

Während dieses Stück mit größter Wahrscheinlichkeit Sweelinck abgesprochen werden muß, ist die andere in Frage stehende Choralbearbeitung aus *BP*, *Vater unser im Himmelreich* (GA 54) schwerer zu beurteilen. Über dieses Stück wird in anderem Zusammenhang zu sprechen sein (vgl. unten S. 265f.).

*

Die Choralbearbeitungen, die wir nach unserer bisherigen Betrachtung als Werke Sweelincks ansehen dürfen, zeigen im großen und ganzen ein einheitliches Bild und lassen erkennen, wie Sweelinck auch dieser Gattung seinen persönlichen Stil einzuprägen vermochte[1].

Der Charakter der Bicinien wird bestimmt von dem lebhaften und reich differenzierten, meist nach Choralzeilen wechselnden Figurenwerk der Gegenst mme. Die c.f.-Stimme läßt gewöhnlich, in Kontrast dazu die Choralme odie in langen Notenwerten erklingen, löst aber stellenweise auch den Choral in imitativem Wechselspiel mit der Gegenstimme in Figurenwerk auf (besonders

[1] Die folgenden Ausführungen können dies nur in Umrissen darstellen. Man vergleiche die Einzelanalysen in den genannten Werken von B. van den Sigtenhorst Meyer, G. Gerdes und R. L. Tusler, soweit ihnen die sicher überlieferten Stücke zugrunde liegen.

ausgeprägt in V. 1 von GA 48). Die Vorimitation (seltener auch Nachimitation) von c.f.-Zeilen dient zugleich der melodischen Vereinheitlichung und, indem sie bei Chorälen in Barform vorzugsweise den ersten Stollen und den Abgesang einleitet, der formalen Gliederung.

In den vierstimmigen Variationen macht Sweelinck reichlichen Gebrauch von den erweiterten Möglichkeiten der vom c.f. ausgehenden oder die Gegenstimmen untereinander verbindenden Imitation. Wenn auch im vierstimmigen Satz die Rolle des bewegungsreichen Figurenwerks zurücktritt, so behält doch auch hier die rhythmische Differenzierung innerhalb einer Variation den Vorzug vor der einheitlichen Gestaltung einer ganzen Choraldurchführung, der sich V. 4 von *Da pacem* (GA 38) am meisten nähert.

Am mannigfaltigsten in der Satzweise sind die dreistimmigen Variationen. Zuweilen finden wir hier Satzbilder, die aus der Zweistimmigkeit abgeleitet sind, sei es daß die eine Gegenstimme lebhaftes Figurenwerk hat, während die andere als Füllstimme rhythmisch mit dem c.f. zusammengeht, sei es daß umgekehrt beide Gegenstimmen in Parallelführungen gemeinsam gegen den c.f. Front machen. Für die Imitation stehen wie im vierstimmigen Satz die Möglichkeit der Vor- oder Nachimitation des c.f. und die der Verknüpfung beider Gegenstimmen durch nicht c.f.-gebundene gemeinsame Motive zur Wahl. Dazu kommen als die spezifischen Techniken des dreistimmigen Satzes die Mensurschichtung und die Anwendung von Komplementärrhythmik, beide äußerst ergiebig in ihren Variationsmöglichkeiten. Gerade der dreistimmige Satz mußte Sweelincks Streben nach Mannigfaltigkeit am meisten entgegenkommen, und so verwundert es nicht, daß unter den gesicherten Choralbearbeitungen die Zahl der dreistimmigen Orgelchoräle fast so groß ist wie die der zweistimmigen und vierstimmigen zusammengenommen. Schon hier ergeben sich gegen die Echtheit der anonymen Choralbearbeitungen der GA, unter denen nur ganz wenige dreistimmige Variationen vorkommen, Bedenken.

In der Form der Einzelvariationen geht Sweelinck niemals über die einmalige, zusammenhängende Durchführung der Choralmelodie in einer Stimme hinaus, zeigt sich also von der gleichzeitig in Deutschland von Hieronymus Praetorius und Michael Praetorius gepflegten Form der Choralfantasie gänzlich unbeeinflußt. Um so größeres Gewicht legt er auf die Zusammenfassung der einzelnen Durchführungen in der übergreifenden Form des Variationenzyklus. Als Mittel dazu dient ihm einerseits der fließende Übergang zwischen den Variationen (in zwei Fällen sogar für den ganzen Zyklus durchgeführt: GA 38, 48; sonst häufig zwei Variationen verbindend), zum anderen die planvolle Anordnung der Variationen nach ihrer Stimmenzahl, bevorzugt nach dem Prinzip der Steigerung von der Zwei- zur Vierstimmigkeit, wobei zuweilen dem Bicinium noch eine vierstimmige Variation vorangestellt ist.

Kaum beachtet worden ist bisher der Zusammenhang der Choralbearbeitungen mit den größten und gewichtigsten Instrumentalwerken Sweelincks, den Fantasien.

Er zeigt sich sowohl im Detail als auch in formalen Grundgedanken. So finden wir in denjenigen Abschnitten der Fantasien, in denen das vergrößerte Hauptthema wie ein c.f. durch alle Stimmen hindurchgeführt wird, im wesentlichen den gleichen Figurenschatz wie in den Choralbearbeitungen. Und die beiden Prinzipien, nach denen Sweelinck mit Vorliebe seine Choralzyklen anordnet, sind auch im Aufbau der Fantasien am Werke: Anwachsen der Stimmenzahl von zwei auf vier in GA 9, vierstimmiger Beginn mit folgender Reduzierung der Stimmenzahl und anschließender Rückkehr zur Vierstimmigkeit in der Mehrzahl der übrigen Fantasien. Die „c.f.“-Abschnitte der von Anfang vierstimmigen Fantasien sind in sich wiederum oft nach aufsteigender Stimmenzahl gegliedert. Aufschlußreich ist es zu beobachten, wie in der Fantasie GA 5 der Abschnitt T. 159–217 (203) in seinem Aufbau nach Stimmenzahl und c.f.-Lage genau mit der Disposition der vier Variationen der Choralbearbeitung *Da pacem, Domine, in diebus nostris* (GA 38) übereinstimmt.

Aus dem Bereich der beschriebenen Stileigentümlichkeiten werden die Kriterien entnommen sein, mit deren Hilfe im folgenden versucht werden soll, die zwölf anonymen Choralbearbeitungen der GA zu beurteilen. Immer wird zu berücksichtigen sein, was die Quellen auch dort, wo ein direkter Hinweis auf den Komponisten fehlt, an indirekten Anhaltspunkten geben können, nämlich (soweit zu identifizieren) das Gesamtrepertoire und in manchen Fällen auch speziell die benachbarten Stücke. Mehr aber wird der innere Befund sagen können. Daß es Fälle gibt, in denen das Urteil schwankend bleibt, liegt auf der Hand. Für viele Stücke jedoch wird mit guten Gründen eine deutlichere Meinung als bisher gefaßt werden dürfen.

*

Zuvor kann jedoch berichtet werden, daß sich der Bestand an Quellen für Sweelincks Choralwerk erfreulicherweise durch zwei Orgeltabulaturen erweitert hat, die Gustav Fock jüngst in der Calvörschen Bibliothek zu Clausthal-Zellerfeld auffand[1].

Die Handschrift *Ze 1*, die in ihrer zweiten Hälfte Datierungen zwischen Mai 1640 und Dezember 1644 aufweist, deren Entstehung also etwa zwischen 1635 und 1645 anzunehmen ist, enthält eine bisher unbekannte Choralbearbeitung über *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* mit der Komponistenangabe *Johan P*[eters] (S. 133), die die Choralmelodie in vier Variationen durchführt und sich in Stil und Qualität den besten der bisher bekannten Choralarbeiten Sweelincks an die Seite stellen kann.

Die Anordnung der Variationen (1. 4st., c.f. im Diskant – 2. 2st., c.f. in der Unterst. – 3. 3st., c.f. im Diskant – 4. 4st., c.f. im Tenor) macht es sehr wahrscheinlich, daß die Reihenfolge, in der Seiffert die in *WM* (fol. 191v; nur V. 1 u. 2,

[1] Der Hauptteil des Inhalts der im folgenden als *Ze 1* und *Ze 2* bezeichneten Tabulaturen wird in den von G. Fock vorbereiteten Gesamtausgaben der Choralbearbeitungen von H. Scheidemann und J. Praetorius veröffentlicht werden. – Für die Gelegenheit, diese Quellen kennenzulernen, wie für mancherlei Rat und Hilfe bin ich Herrn Dr. Gustav Fock sehr zu Dank verpflichtet.

anonym) und *Ly A 1* (S. 140; nur V. 2–4, mit Sweelincks Namen) erhaltenen Variationen über *Wir glauben all an einen Gott* in der GA (Nr. 56) wiedergibt, mit ihrer ähnlichen Folge (4st. – 2st. – 3st. – 3st.) die richtige ist. Über die Stellung von V. 1 – dem Stil nach zu urteilen, höchstwahrscheinlich zu Sweelincks Zyklus gehörend – war der Herausgeber selbst noch im Zweifel. Eine Versetzung an das Ende ergäbe die Reihe 2st. – 3st. – 3st. – 4st. – wie in GA 46, dürfte aber in Anbetracht dessen, daß V. 1 von allen Variationen die am wenigsten ausgedehnte Coda hat, nicht der Absicht des Komponisten entsprechen.

Weniger eindeutig ist der Ertrag der Handschrift *Ze 2*, deren Entstehungszeit nach einer Notiz am Ende eines Stückes um 1668 anzusetzen ist, die also mit *BP* und Ms. 340 der Amalienbibliothek zu den spätesten Sweelinck-Quellen gehört. Zunächst enthält die Tabulatur vier von den insgesamt sechs Variationen der Sweelinckschen Choralbearbeitung *Erbarm dich mein, o Herre Gott* (GA 41), für die bisher *Ly A 1* die einzige Quelle war, und zwar – unter Auslassung der beiden vierstimmigen Mittelsätze – V. 1–2 (fol. 17^{v}) und V. 5–6 (fol. 18^{v}), allerdings in einer so verderbten Fassung, daß man im Vergleich zu der einwandfreien Wiedergabe in *Ly A 1* nicht eigentlich von einer Bereicherung sprechen kann. Wie bei GA 45 hat hier der zeitliche Abstand neben der fehlerhaften Fassung eine irrtümliche Zuweisung mit sich gebracht, denn vor beide Variationenpaare sind die Initialen *H.S.M.* (Heinrich Scheidemann) gesetzt. Daß demgegenüber die Komponistenangabe *Joann Pieters* in *Ly A 1* die richtige ist, wird sowohl durch die Autorität der Quelle erwiesen als auch durch die Kompositionsweise dieser Variationen, die von Scheidemanns Stil weit entfernt ist.

Das letzte Stück in *Ze 2* (fol. 28^{v}) trägt den Titel *Vater unser im Himmelreich. Johan. Peters.* Es besteht aus drei vierstimmigen Variationen, von denen die letzte nach der Durchführung der 2. Choralzeile abbricht. V. 1 ist identisch mit V. 2 der in *BP* (fol. 15^{r}, ebenfalls mit Sweelincks Namen) überlieferten viersätzigen Folge (GA 54), während unter den übrigen Variationen keine Übereinstimmungen vorkommen. Die Aufzeichnung in beiden Quellen läßt für V. 2 von GA 54 Sweelincks Autorschaft als gesichert erscheinen. Wie weit die übrigen Variationen echt sind und welches die ursprüngliche zyklische Anordnung ist, darüber ist bei der gleich geringen Zuverlässigkeit beider Quellen Aufschluß im Stilistischen zu suchen. In *Ze 2* sind V. 2 (Altdurchführung wie V. 3 von *Da pacem*) und 3 nach Art und Qualität des Satzes als Sweelinck-Stücke glaubwürdig (allenfalls könnte die dreistimmige Durchführung der 1. Choralzeile in V. 2 befremden). Den Wechsel der Choralmensur von V. 2 zu V. 3 (𝅗𝅥–𝅝) findet man in umgekehrter Folge (𝅝–𝅗𝅥) von V. 2 zu V. 3 von *Christe, qui lux es et dies* (GA 37) wieder. Betrachtet man die Variationen aus *BP*, so ergeben sich zunächst für V. 1 starke Zweifel an der Echtheit. Eine Reihe von Satzunebenheiten (am auffallendsten die Quintparallele zwischen Diskant und Baß in der Mitte von T. 8) machen das Stück ebenso suspekt wie das Stocken des rhythmischen Flusses an den Zeilenenden (T. 10, 15, 20, 25) und die nur angehängte plagale

Kadenz in den beiden Schlußtakten; auch läßt die c.f.-Variante in T. 22 (*a* statt *h*) die Zugehörigkeit zu dem Zyklus als fraglich erscheinen. Die frei gehandhabte Stimmigkeit von V. 3 und 4 braucht nicht gegen ihre Echtheit zu sprechen (vgl. zu *Psalm 116*, oben S. 261). Hingegen macht die Tatsache, daß in beiden Variationen auf jegliche Imitation verzichtet ist, Sweelincks Verfasserschaft sehr zweifelhaft. Es ist leicht möglich, daß der Abschluß der Reihe mit je einer kolorierten Diskant- und Baßdurchführung eine Anlehnung an Scheidts Zyklus über denselben Choral (*Tabulatura Nova* I, 3, dort in umgekehrter Reihenfolge) darstellt, dessen Abschrift in der Bartfelder Tabulatur unmittelbar folgt (fol. 16v).

Im einzelnen betrachtet, ist somit nur für die drei Zellerfelder Variationen die Echtheit wahrscheinlich. Befremdend bei der Fassung von *Ze 2* als Zyklus bleibt immer noch die Aufeinanderfolge von drei vierstimmigen Sätzen, wenngleich nicht ausgeschlossen ist, daß ursprünglich eine geringstimmige Variation hinzugehört hat. Zu restloser Klarheit über Sweelincks Absicht wird man schwerlich kommen, solange man auf die vorliegenden Quellen angewiesen bleibt.

Die Ausbeute, die die Zellerfelder Tabulaturen an Werken Sweelincks liefern, ist demnach nicht allzu groß. Dagegen wird sich die Handschrift *Ze 1*, die vornehmlich als die Hauptquelle für das choralgebundene Orgelwerk von Heinrich Scheidemann[1] bedeutend ist, noch bei der Erörterung der anonymen Stücke der Wiener Minoritenhandschrift als nützlich erweisen, da sie eine Konkordanz zu einem dieser Stücke enthält und außerdem auf Grund der erweiterten Kenntnis von Scheidemanns Werken ein deutlicheres Abgrenzen von Sweelincks Personalstil gegen den seines Hamburger Schülers ermöglicht (vgl. unten S. 269ff.).

*

Um den Überlieferungszusammenhang deutlich werden zu lassen, wählen wir für die Diskussion der 12 anonymen Choralbearbeitungen der GA die Anordnung nach den drei Quellen, denen sie entstammen: *Ly A 1*, *BP* und *WM*.

Ly A 1 enthält, unmittelbar aufeinanderfolgend, vor einer Reihe von Sweelinckschen Werken drei anonyme c.f.-Bearbeitungen.

Das erste dieser drei Werke, *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* (S. 177; GA 57), besteht aus zwei Bicinien, deren erstes sich auch in *BP* (fol. 26v) befindet. Beide Variationen sind sauber gearbeitet, doch ihre Qualität zwingt nicht gerade zu der Annahme, es müsse einer der großen Meister sein, der sie schrieb; namentlich zeigen sie nicht die bei Sweelinck gewohnte differenzierte rhythmische Durchgestaltung. Sollte Sweelinck der Komponist sein, dann handelte es sich vermutlich um die Anfangsvariationen eines größeren, als Ganzes ver-

[1] Eine Arbeit über Heinrich Scheidemann bereitet der Verf. vor.

schollenen Zyklus, da seine authentischen Bearbeitungen immer eine größere Satzzahl aufweisen (meist 4, mindestens aber 3). Die rhythmische Zurückhaltung könnte dann mit der Absicht erklärt werden, größere Bewegtheit den folgenden Variationen vorzubehalten, um dadurch eine Steigerung zu erzielen, wenngleich ein solches Prinzip sich in Sweelincks Choralzyklen nur selten nachweisen läßt. Es soll nicht ausgeschlossen werden (auch die Doppelüberlieferung von V. 1 ist zu berücksichtigen), daß wir hier ein Parergon in Sweelincks Choralwerk vor uns haben; die Faktur des Stückes macht es aber nicht sehr wahrscheinlich.

Noch weniger läßt sich das folgende Stück, das alleinstehende Bicinium *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* (S. 180; GA 36), dem Bild einfügen, das wir von Sweelincks Bicinien haben. Im Reichtum der Erfindung, in der Lebendigkeit der Durchgestaltung bleibt es – trotz der außergewöhnlich großen Beteiligung der den c.f. vortragenden Oberstimme an dem Figurenwerk der Gegenstimme – weit hinter dem sich zum Vergleich anbietenden Bicinium der aus *Ze 1* neu gewonnenen Bearbeitung desselben Chorals zurück.

Man beachte, wie Sweelinck in V. 2 des Zellerfelder Zyklus die Schwierigkeiten meistert, die der Choral der Bearbeitung bietet, nämlich die vielfachen Zeilenwiederholungen (in den Bearbeitungen werden auch die letzten zwei Zeilen wiederholt, so daß die Form a b a b c c d e f e f entsteht) und die immer wieder angezielten Finaltöne *c* und *a:* die verschiedene Gestaltung entsprechender Choralabschnitte in *Ze 1* (vgl. T. 1–15 mit T. 16–30, T. 31–37 mit T. 38–44, T. 50–61 mit T. 62–74) vermeidet jede Monotonie, während in GA 36 beispielsweise T. 33–39 und T. 40–46, desgleichen T. 53–64 und T. 65–76 streckenweise nur abgewandelte Figurationen desselben Satzgerüstes sind. Ebenso vergleiche man die viermal wiederkehrende stereotype Triller-Kadenz in den Takten 16, 31, 63 und 75 von GA 36 mit den entsprechenden, jedesmal neu erfundenen Wendungen des Zellerfelder Stückes (T. 14, 29, 60, 72), um des Unterschiedes im Grad der künstlerischen Durchgestaltung gewahr zu werden.

Die Elemente des übrigens sauber gearbeiteten Satzes sind durchaus die aus Sweelincks Bicinien bekannten; am wahrscheinlichsten ist, daß das Stück von einem uns unbekannten Kleinmeister der Sweelinck-Schule stammt.

Ähnliche Schwächen der Komposition sind es, die für die drei Variationen über *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* (S. 182; GA 34) die Zuweisung an Sweelinck höchst fragwürdig machen. Nach den vorangegangenen Erörterungen genüge der Hinweis auf einige Einzelheiten: Das Zurückgreifen auf ein bereits gebrauchtes Motiv der Gegenstimme im Eingangs-Bicinium (vgl. T. 18 ff. mit T. 29 ff.) und das wiederholte Kontrapunktieren mit bloßen Synkopen und Parallelführungen (T. 8 ff., T. 22 ff., T. 57 ff., T. 63 ff., T. 93 f.; geringfügig variiert in T. 74 ff., T. 106 ff.) zeigen geringe Erfindungskraft. Wenig überzeugend sind die Schlüsse der beiden ersten Variationen (T. 36 ff., T. 77 ff.); sie sind bloße Anhängsel und nicht, wie meist bei Sweelinck, aus der Motivik der Schlußteile entwickelt. Und wo findet man schließlich bei Sweelinck einen so schlecht proportionierten imitatorischen Variationsbeginn wie in V. 3, wo, in

falschem Verhältnis zu der Bedeutung der Stimmen im Satz, bei der Vorimitation der Choral in größeren Notenwerten erklingt als später in der c.f.-Stimme? Alle diese Schwächen der Komposition sprechen deutlich gegen Sweelinck als Komponisten.

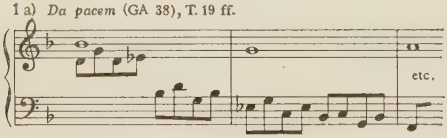
*

Von den vier anonymen Choralbearbeitungen, die in der Handschrift *BP* aufeinander folgen, eingerahmt von Choral- und Liedbearbeitungen von Sweelinck und Scheidt, ist die erste, auch in *Ly A 1* überlieferte *(Wo Gott der Herr nicht bei uns hält,* fol. 26v; GA 57) bereits besprochen worden (vgl. oben S. 266 f.).

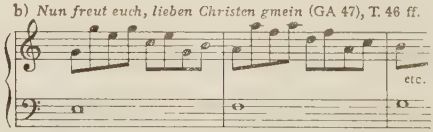
Das auf fol. 27v folgende Bicinium *Es spricht der Unweisen Mund wohl* (GA 43) unterscheidet sich von Sweelincks Bicinien deutlich durch seine allzu anspruchslose Faktur; der kaum unterbrochene Achtelfluß der Gegenstimme verzichtet weitgehend auf rhythmische Profilierung.

Die beiden sich anschließenden Bicinien *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (fol. 27v; GA 47; zugrunde liegt die später für den Choral *Es ist gewißlich an der Zeit* gebräuchlich gewordene Melodie) sind reichlich mit virtuosem Laufwerk ausgestattet und ähneln im Äußeren des Notenbildes manchen Sweelinckschen Bicinien sehr. Doch bei näherer Betrachtung zeigen sich viele Züge, die Sweelincks Stil fremd sind: das Fehlen jeglicher Imitation[1], Verzicht auf *varietas* bei der Kontrapunktierung wiederkehrender Choralzeilen, diesmal aber als notengetreue Wiederholung zum Prinzip erhoben (T. 6 ff. = T. 33 ff.; T. 17 ff. = T. 49 ff.; T. 63 ff. = T. 101 ff.)[2], ferner die „empfindsamen" frei eintretenden Septimenvorhalte in T. 67; dazu kommt als Äußerlichkeit auch das in Sweelincks Werk nicht verwendete *h''* (T. 81)[3]. Interessant auch, wie eine der charakteristischsten Sweelinckschen Bicinien-Figuren, gebildet aus dem Durchlaufen aller zu einem c.f.-Ton konsonanten Intervalle in Zickzackbewegung (Beisp. 1a) durch eine geringfügige Veränderung ihren Charakter wandelt (Beisp. 1b):

1 a) *Da pacem* (GA 38), T. 19 ff.



b) *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (GA 47), T. 46 ff.



[1] Vgl. G. Gerdes, a.a.O., S. 116 f.

[2] Tusler bemerkt das für Sweelinck Ungewöhnliche dieses Verfahrens, welches er positiv wertet: "This literal repetition of phrases is rare and produces an unusually well-balanced organization" (a.a.O., S. 74). Man kann eine Äußerung des nämlichen, auf Herstellung von Entsprechungen gerichteten Formwillens darin sehen, daß die 1. Variation gegenüber der durch die isometrische Fassung des c.f. gedehnten 2. Variation auf gleiche Länge gebracht wird, indem der Abgesang wiederholt wird (T. 23–38 : T. 39–54).

[3] Sweelincks Orgeln reichten im Diskant nur bis *a''*; vgl. M. A. Vente, *Die Brabanter Orgel,* Amsterdam 1958, S. 73 f.

Aus Sweelincks durchaus intervallisch gedachter Figur[1] ist eine im Vergleich dazu blaß wirkende Akkordbrechung geworden[2]. – Im ganzen aber möchte man doch Otto Gombosis summarischem Urteil über die anonymen Stücke aus *BP*, „vier höchst unbedeutende und primitive Choralbearbeitungen"[3], gerade im Hinblick auf dieses Stück am wenigsten zustimmen. Die Komposition ist satztechnisch einwandfrei und formal durchdacht; von Sweelinck dürfte sie jedoch aus den genannten Gründen nicht stammen.

Ähnliches läßt sich sagen von dem Bicinium *Wie nach einem Wasserquelle* (fol. 28v; GA 55; Genfer Melodie zum 42. Psalm *Ainsi qu'on oit le cerf bruire*). Völlig fremd ist Sweelincks Bicinien die hier angewandte Technik, den c.f. von Zeile zu Zeile abwechselnd von den beiden Stimmen vortragen zu lassen. Man wird von fern an den Typ des *Bicinium contrapuncto duplici* bzw. *Bicinium complexus mutui* in Scheidts *Tabulatura Nova* erinnert, die ja mit einer Reihe von Stücken auch in *BP* vertreten ist, ohne daß hier jedoch etwas von der Dichte der Formgebung dieser Scheidtschen Stücke zu finden ist. Von den von G. Gerdes angeführten zwei Möglichkeiten, daß es sich bei dem Bicinium entweder um „einen eigentümlichen Außenseiter in Sweelincks Choralschaffen" oder „einen frühen Versuch Scheidts" handeln könnte[4], halten wir keine für wahrscheinlich. Eher möchte man glauben, dem Komponisten des vorangehenden Stückes wieder zu begegnen. Ob man dabei etwa Zacharias Zarewutius, den Inaugurator der Bartfelder Handschriften[5], in Betracht ziehen darf, wäre erst nach genauer Kenntnis von dessen erhaltenen Kompositionen zu entscheiden.

*

Sechs der anonymen Choralbearbeitungen der GA stammen aus dem Ms. XIV/714 (früher Ms. 8) des Wiener Minoritenkonvents *(WM)*. Unter dem reichen Inhalt dieser Quelle befinden sich neben drei Kompositionen mit Sweelincks Namen sieben Stücke, für die durch Konkordanzen in anderen Quellen Sweelinck als Komponist erwiesen ist. Deshalb liegt die Frage nahe, ob weitere anonyme Werke aus *WM* auf Grund stilistischer Merkmale für Sweelinck in Anspruch genommen werden können.

Für die dreisätzige Bearbeitung über *Nun komm, der Heiden Heiland* (fol. 60v; GA 49) fand Seiffert mit Recht im „Variationsstil die nächste Blutsverwandt-

---

[1] Hier, wie VAN DEN SIGTENHORST MEYER (a. a. O., S. 131) gebrochene Vierklänge hören zu wollen, ist wohl abwegig.

[2] Wohl kennt SWEELINCK, auch im Bicinium, die bei den Virginalisten so beliebten Dreiklangsbrechungen, aber in anderem Figurenzusammenhang und vorzugsweise in Sechzehntelbewegung.

[3] *Ein neuer Sweelinck-Fund*, Tijdschr. der Vereenigung voor Nederl. Muziekgeschiedenis XIV/1, 1932, S. 5.

[4] A. a. O., S. 125.

[5] Vgl. O. GOMBOSI, a. a. O.; ders., *Die Musikalien der Pfarrkirche in Bártfa*, Festschrift für Joh. Wolf, Berlin 1929, S. 38 ff.; L. SCHIERNING, a. a. O.

schaft"[1] mit Sweelincks Stücken. Er übersah aber den Qualitätsunterschied, der deutlich gegen die Zuweisung spricht. Auf das rhythmisch wenig durchgestaltete Bicinium folgen eine weitere zweistimmige und eine dreistimmige Variation, die beide mit ihrer mechanischen, zusammenhanglosen Aufeinanderfolge von Spielfiguren ein unerfreuliches Bild bieten. Das Fehlen von Vorimitation und Zeilengliederung durch Figurenwechsel veranlaßte bereits G. Gerdes zu Zweifeln an der Richtigkeit von Seifferts Zuweisung[2].

Die übrigen fünf Stücke, die sämtlich – abweichend von allen Sweelinckschen Zyklen – aus je zwei vierstimmigen Choraldurchführungen bestehen, sind die gehaltvollsten unter den anonymen Choralbearbeitungen der GA. Von ihnen kann die Hymnenbearbeitung *O lux beata trinitas* (fol. 224r; GA 50) mit Sicherheit aus Sweelincks Werk ausgeschieden werden; sie findet sich wieder in *Ze 1* (S. 230) mit den Initialen von Heinrich Scheidemann. Beide Verse[3] sind Orgelchoräle mit planem c.f. und zeigen den für Scheidemanns vierstimmige Verse dieses Typus charakteristischen einheitlichen Satzablauf, der durch die in ruhiger Viertel- und Achtelbewegung fließenden Gegenstimmen erreicht wird. Diese Choralbearbeitung ist neben den anonymen zwei Versen über *Vater unser im Himmelreich* (*WM* fol. 192v)[4] das zweite durch Konkordanz nachweisbare Stück Scheidemanns in der Wiener Handschrift. Somit ist vom Repertoire der Quelle her auch dieser Komponist für anonyme Choralbearbeitungen in Betracht zu ziehen, wenn der stilistische Befund es nahelegt.

Dies gilt für die Bearbeitung *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (fol. 191v; GA 40). Beide Verse zeigen die beschriebene, für Scheidemann typische vierstimmige Satzweise, für die übrigens auch das Einmünden in „auspendelnde" Schlußformeln, wie wir sie hier finden, charakteristisch ist. Für Scheidemann spricht auch die Einleitungstechnik des 1. Verses: die Oberstimme beginnt, den c.f. in unverkürzter Mensur vorimitierend, worauf die Mittelstimmen nacheinander mit einem gemeinsamen, vom c.f. unabhängigen Motiv folgen, zuletzt setzt der Baß mit dem Vortrag des Chorals ein[5]. In gleicher Weise läßt Scheide-

[1] Krit. Bericht der GA, S. LIX. [2] A.a.O., S. 115ff.

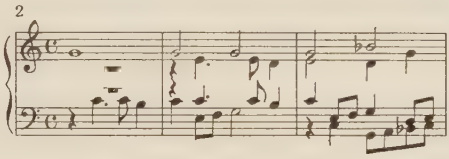
[3] Wenn hier in Zusammenhang mit SCHEIDEMANN von *Versen* – gegenüber *Variationen* bei SWEELINCK – gesprochen wird, so geschieht dies in Anschluß an die in der Überlieferung jeweils vorherrschende Bezeichnungsweise, ohne daß damit die Frage angesprochen sein soll, wie viel die Überschrift *Versus* bzw. *Variatio* über den einzelnen Choraldurchführungen für die Art des zyklischen Verbandes und die liturgische Verwendung besagt. – Vgl. dazu auch G. GERDES, a.a.O., S. 211.

[4] Die beiden Verse stehen außerdem in *Ly B 3,* (Bl. 20; ebenfalls anonym) und in der Lüneburger Orgeltabulatur *KN 207*[17,2] (mit der Komponistenangabe *Heinrich Scheid.*), wo ein dritter Vers folgt. Die Lüneburger Fassung ist von G. GERDES veröffentlicht *(46 Choräle...),* diejenige aus *Ly B 3* in der Sammlung *Choralbearbeitungen und freie Orgelstücke der deutschen Sweelinck-Schule,* hg. v. H.J. MOSER u. TR. FEDTKE, Teil II, Kassel u. Basel 1955 (allerdings irrtümlich als Werk von J. LORENTZ).

[5] G. GERDES' Annahme, die beschriebene Kombination von c.f.- und Gegenstimmenimitation trete bei Sweelinck bereits auf (a.a.O., S. 187f.), läßt sich nur durch anonyme Stücke der GA belegen.

mann die Eingangsverse von *Christ lag in Todesbanden* und *Kyrie dominicale* (beide aus *Ze 1*) beginnen; auch der bekannte Orgelchoral *Gott sei gelobet und gebenedeiet* zeigt, bei gleichzeitigem Einsatz der Mittelstimmen, eine verwandte Anlage. – Im 2. Vers wird die erste Choralzeile nur von zwei der vier Stimmen vorgetragen. Dafür gibt es weder bei Sweelinck noch bei Scheidemann genaue Entsprechungen; Vergleichbares findet sich jedoch eher bei Scheidemann, der in seinen kolorierten Orgelchorälen gelegentlich die erste Zeile dreistimmig durchführt. – Scheidemann ist mit Wahrscheinlichkeit als Komponist dieser Bearbeitung anzunehmen.

In der Handschrift schließt sich dem besprochenen Stück unmittelbar die anonyme Choralbearbeitung *Es ist das Heil uns kommen her* (fol. 192r; GA 42) an. Der 1. Vers weist wiederum die Kennzeichen auf, die im Anfangsvers von *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* für Scheidemann sprachen: Beschränkung auf Viertel- und Achtelbewegung, Beginn mit kombinierter c.f.- und Gegenstimmenimitation, Scheidemannsche Schlußformel. – Schwerer zu beurteilen ist der 2. Vers. Der im Diskant liegende c.f. ist gelegentlich koloriert, doch ist das Stück offensichtlich nicht zur Ausführung auf zwei Manualen bestimmt, da sich die Mittelstimmen nicht immer mit der linken Hand spielen lassen (ähnlich ist in dieser Hinsicht der 2. Vers von Scheidemanns *Kyrie summum* aus *Ze 1*). Der Beginn mit den disparaten Stimmeneinsätzen ist in der Handschrift offenbar völlig verderbt (die GA gibt ihn quellengetreu wieder). Die drei Anfangstakte könnten ursprünglich etwa gelautet haben:



Wenngleich mit der Zuweisung hier vorsichtiger zu verfahren ist als beim vorangehenden Stück, so spricht doch nach dem Gesagten mehr für Scheidemann als für Sweelinck.

Was es höchst unwahrscheinlich macht, daß Sweelinck die Bearbeitung *Herr Christ, der einig Gotts Sohn* (fol. 218v; GA 44) komponiert hat, ist der 2. Vers, welcher dem norddeutschen Typus des vierstimmigen Orgelchorals mit koloriertem c.f. angehört. Bei dieser Bearbeitungsweise ist die Choralmelodie in z.T. bereits mehr ausdrucksvolle (im Sinne der „Manieren" der Sänger) als instrumental-virtuose Kolorierung aufgelöst und wird mit hervortretender Registrierung auf dem Rückpositiv vorgetragen, während die drei Unterstimmen, auf einem schwächer registrierten Manual und dem Pedal gespielt, zwar obligat geführt sind, aber sich, abgesehen von Vorimitationen am Versanfang und in den Pausen zwischen den c.f.-Zeilen, auf eine schlichte, vorwiegend harmonisch begleitende Satzweise beschränken. Der schwierigen Frage der Entstehung

dieser Form kann hier nicht weiter nachgegangen werden. Manche Bearbeitungen Sweelincks dienten sicher als Anregung, aber voll ausgebildet tritt uns dieser Typus erstmals bei Sweelincks norddeutschen Schülern entgegen, in erster Linie bei Scheidemann, der in einzelnen seiner kolorierten Choraldurchführungen (so besonders in V. 3 der in der Lüneburger Orgeltabulatur *KN 209* überlieferten Choralbearbeitung *Mensch, willst du leben seliglich*[1]) bereits eine Expressivität erreicht, die nicht weit von derjenigen Buxtehudescher Orgelchoräle entfernt ist. V. 2 der vorliegenden Bearbeitung ist in allem so typisch nach Scheidemanns Weise gearbeitet, daß man kaum daran zweifeln kann, hier ein Werk des Hamburger Meisters vor sich zu haben. – Der 1. Vers führt den c.f. im Baß durch, mit Ausnahme der beiden Anfangszeilen, die im Diskant liegen, so daß der erste Stollen gleichsam eine große Vorimitation zu dem Baßeinsatz mit der dritten Choralzeile bildet, die sich von dem ähnlich geformten Beginn Scheidemannscher Baßdurchführungen, wie z.B. *Gott sei gelobet und gebenedeiet,* freilich dadurch unterscheidet, daß sie hier die Stollenwiederholung ersetzt. Aber die ganze Satzweise ist für Scheidemann so bezeichnend, daß dieser Vers die für V. 2 nahegelegte Zuweisung nur bestätigen kann (vgl. das zu den beiden vorher besprochenen Stücken Gesagte; daneben sei auf die raumgreifende und dabei sangliche Melodiebildung der Oberstimme, etwa in T. 25–30, hingewiesen, die für Scheidemann typisch ist).

Die dieser Komposition in der Quelle unmittelbar vorangehende Choralbearbeitung *Dies sind die heilgen zehn Gebot* (fol. 218v; GA 39) kommt wegen des 2. Verses mit koloriertem Diskant gleichfalls kaum für Sweelinck in Betracht. Im Unterschied zum letztbesprochenen Stück ist die Durchführung etwas kunstlos; im ganzen Vers fehlt jede c.f.-Imitation der Unterstimmen, und die Kolorierung des c.f. ist so sparsam, daß die in der Coda (T. 53ff.) plötzlich auftretende Sechzehntelbewegung als angehängte Floskel wirkt. Auch V. 1 gibt sich allzu schlicht. So macht das Stück den Eindruck einer reduzierenden, aber nicht ungeschickten Nachahmung von Scheidemanns Stil (beide Verse stehen satztechnisch merklich über dem Durchschnitt etwa der aus der Scheidemann-Schule stammenden anonymen Choralbearbeitungen der Lüneburger Tabulaturen *KN 208*), diesen aber doch offenbar voraussetzend.

*

Nach der vorstehenden Kritik an den Zuweisungen der GA bleibt noch zu erwägen, ob etwa bisher noch nicht in Betracht gezogene anonyme Choralbearbeitungen des in Frage kommenden Quellenkreises in die Nähe Sweelincks gerückt werden können.

Die bisher erwähnten Quellen enthalten außer den besprochenen keine weiteren Kompositionen, für die Sweelinck als Komponist angenommen werden

[1] Veröffentlicht bei G. Gerdes, *46 Choräle...*

könnte. Dagegen kann noch die Orgeltabulatur *Ly B 2* unser Interesse in Anspruch nehmen, die wegen ihrer vielen anonymen Werke eine besonders wenig erschlossene Handschrift der Lübbenauer B-Gruppe ist. Von den 17 Stükken dieser Quelle sind nur zwei mit Initialen versehen, und zwar die fünfversige Choralbearbeitung *Herr Christ, der einig Gotts Sohn* (fol. 8r) von *M*[elchior] *S*[childt][1] und die Bearbeitung des *116. Psalms* von *J*[an] *P*[ieters Sweelinck] (GA 51). Über einige weitere Werke geben Konkordanzen Aufschluß. Das erste Stück der Quelle (fol. 1r) ist eine Variante des in *Ly B 3* (Bl. 36) mit Sweelincks Initialen bezeichneten *Praeludiums* (GA 33 bzw. 73). Die Choralbearbeitung *Die zehn Gebot Gottes* (fol. 21r) ist im *Fitzwilliam Virginal Book* wieder anzutreffen unter dem Titel *Psalm 140*[2] und mit Sweelincks vollem Namen; die Fassung aus *Ly B 2* (ihr fehlt die vorletzte der fünf Variationen) hat Seiffert, wohl durch ein Versehen, für die Textgestaltung der GA (Nr. 52) außer acht gelassen. Zwei andere anonyme Stücke, die *Fantasia a 4* (fol. 1v) und die *Fantasia a 2, 3 et 4 vocum* (fol. 25v) sind von Seiffert, zweifellos mit Recht, Sweelinck zugeschrieben worden (GA 7, 11). Auf Grund dieses mehrfachen Vorkommens quellenmäßig bezeugter bzw. stilistisch erschlossener Werke Sweelincks liegt es nahe, unter den anonymen Choralbearbeitungen dieser Quelle nach etwaigen weiteren Stücken des Meisters Ausschau zu halten.

In den fünf farbigen und lebendigen Variationen über *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (fol. 10v; bisher ungedruckt), die uns zunächst interessieren, ist der c.f. in 𝅗𝅥 und 𝅘𝅥 durchgeführt und nicht, wie in Orgel-Choralbearbeitungen üblich, auf das Doppelte vergrößert. Diese Art der Durchführung führt in die Nähe der Liedbearbeitung, ganz ähnlich wie es in S. Scheidts Bearbeitung desselben Chorals (Scheidt-GA, Bd. V) der Fall ist; nach Entsprechungen ist also in den weltlichen c.f.-Bearbeitungen zu suchen. Dabei zeigt sich, daß diese Variationen den klavieristischen Figurenschatz verwenden, der für Sweelincks Lied- und Tanzbearbeitungen typisch ist. Außerdem finden wir Sweelincks Vorliebe für wechselnde Bearbeitungstechnik und Stimmenzahl innerhalb einer Durchführung in V. 5 wieder. Auch die ausschließliche Verwendung des Diskants als c.f.-Stimme ist aus der Mehrzahl seiner Liedbearbeitungen vertraut. Demnach scheint es möglich, daß man Sweelincks Choralwerk um diese Bearbeitung bereichert sehen darf.

Auf Sweelinck weist auch der Stil der Bearbeitung von *Psalm 60* (fol. 17v; bisher ungedruckt), die aus zwei Bicinien besteht. In beiden ist der c.f. im Diskant und ohne Pausen zwischen den Zeilen durchgeführt. Das entspricht dem eröffnenden Bicinium von *Psalm 116* (GA 51) und den beiden Bicinien, mit denen *Psalm 140* (GA 52) beginnt. In V. 1 und 2 von *Psalm 140* werden die gleichen Durchführungstechniken in gleicher Aufeinanderfolge verwendet,

---

[1] Veröffentlicht bei G. Gerdes, *46 Choräle...*

[2] Das französische Zehn-Gebote-Lied von Clément Marot (*51 Psaumes de David*, Genf 1543) wurde der Melodie des 140. Psalms unterlegt.

wie wir sie hier finden: V. 1 mit regelmäßigen c.f.-Imitationen und nach Zeilen geordnetem Figurenwechsel der Unterstimme; V. 2 dagegen mit in Sechzehnteln laufender Gegenstimme, wobei die Entsprechung bis in Details des Figurenwerkes zu verfolgen ist. So enthält möglicherweise die Tabulatur mit diesem Stück eine dritte Psalmbearbeitung Sweelincks, wobei anzunehmen wäre, daß den beiden Bicinien, wie in *Psalm 140,* ursprünglich weitere, nicht erhaltene Variationen folgten (vgl. auch oben S. 266 f.).

Sehr schwer zu beurteilen ist die viersätzige Bearbeitung *Es spricht der Unweisen Mund wohl* (fol. 23v; bisher ungedruckt), die in der Quelle auf Sweelincks *Psalm 140* folgt. V. 1–3 sind außerdem sowohl in *Ze 1* (S. 236, anonym) als auch in *Ze 2* (fol. 26v, mit den Initialen *H.S.M.*) erhalten. Das an zweiter Stelle stehende Bicinium begegnet außerdem noch einmal völlig außerhalb des Quellenkreises für Sweelinck und die Sweelinck-Schule, nämlich unter den Pachelbel-Stücken des Eckeltschen Orgelbuches von 1692 (Deutsche Staatsbibl. Berlin, Ms. mus. 40035, fol. 45v)[1]. – Die Autorenangabe in *Ze 2* klärt die Provenienz des Stückes leider nicht zweifelsfrei, da diese Handschrift in einem anderen Falle erwiesenermaßen Scheidemann für Choralvariationen Sweelincks als Komponisten nennt (vgl. oben S. 265). Es ist also zu fragen, ob der Stil der Bearbeitung die Angabe in *Ze 2* bestätigt. – Nun ist es vor allem die zyklische Anlage mit der Folge 4st. – 2st. – 3st. – 3st., die vermuten läßt, das Werk sei von Sweelinck. Eine Anordnung, in der nach einer einleitenden vierstimmigen Durchführung an zweiter Stelle ein Bicinium folgt (die Einordnung der Bicinien in die Satzfolge ist ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal für die Zyklenbildungen der verschiedenen Komponisten) kennen wir bei Scheidemann nicht. Dagegen kehrt dieselbe Folge 4 – 2 – 3 – 3 in Sweelincks Bearbeitung *Wir glauben all an einen Gott* (GA 56) wieder (vorausgesetzt, daß die aus zwei Teilüberlieferungen erschlossene Reihenfolge der GA richtig ist; vgl. oben S. 264 f.); außerdem finden wir zweimal die ähnliche Folge 4 – 2 – 3 – 4, und zwar in *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (GA 35) und *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* aus *Ze 1.* Die Technik der zwei- und dreistimmigen Bearbeitungen gestattet hier kaum eine Entscheidung für Sweelinck oder Scheidemann. Der ruhig fließende vierstimmige Satz von V. 1 spricht mehr für Scheidemann. Nach all diesem ist es das Wahrscheinlichste, daß es sich um ein Werk Scheidemanns handelt in dem der Komponist sich in der Zyklenbildung enger an seinen Lehrer anschloß, als wir es sonst von ihm kennen. Daneben sollte auch Sweelinck als Komponist nicht gänzlich ausgeschlossen werden, solange wir quellenmäßig kein zuverlässigeres Zeugnis für Scheidemann besitzen als das von *Ze 2.*

---

[1] Veröffentlicht als Werk Pachelbels in DTB IV, 1, S. 92. Die Quelle ist z.Z. verschollen (vgl. F.W. Riedel, *Quellenkundl. Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jhs.*, Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel, Bd. X, Kassel, Basel, London u. New York 1960, S. 99).

Für die ersten beiden Verse der Bearbeitung *Christe, der du bist Tag und Licht* aus der Lüneburger Tabulatur *KN 208*[1] (fol. 17v) hielt M. Reimann[1] im Anschluß an G. Kittler[2] die Verfasserschrift Sweelincks für möglich – wie es scheint, zu Unrecht. Denn Kittlers Vermutung, das Stück sei mit Sweelincks Bearbeitung *Christe, qui lux es et dies* aus der damals noch nicht wiederentdeckten Handschrift *Ly A 1* identisch, hat sich als Irrtum erwiesen. Und „hartnäckige Wiederholung einiger Motive der freien Stimme" spricht allein noch nicht für Sweelinck, dem man die ziellosen Achtelketten des ersten und die in kurzem Abstand aufeinanderfolgenden drei Quintparallelen des zweiten Biciniums (T. 37–39) nicht zutrauen möchte.

*

Die folgende Tabelle gibt eine z. T. freilich etwas vergröbende Übersicht über die Resultate der vorangegangenen Erörterungen. Die beigefügten kursiv gedruckten Seitenzahlen verweisen auf die Stellen der Besprechung in der vorliegenden Studie.

A. Gesicherte Werke

Allein Gott in der Höh sei Ehr (GA 35) *260 f.*
Allein zu dir, Herr Jesu Christ *(Ze 1) 264 f., 267*
Christe, qui lux es et dies (GA 37) *275*
Da pacem, Domine, in diebus nostris (GA 38) *264*
Erbarm dich mein, o Herre Gott (GA 41) *265*
Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ (GA 46)
Nun freut euch, lieben Christen gmein (GA 48)
Psalm 116 (GA 51) *261, 273*
Psalm 140 (GA 52) *273 f.*
Puer nobis nascitur (GA 53)
Wir glauben all an einen Gott (GA 56) *264 f.*

B. Fragliche Werke

Es spricht der Unweisen Mund wohl (wahrsch. von Scheidemann) *274*
Psalm 60 *273 f.*
Vater unser im Himmelreich (GA 54 und *Ze 2*) *265 f.*
Wie schön leuchtet der Morgenstern *273*
Wo Gott der Herr nicht bei uns hält (GA 57) *266 f.*

C. Auszuscheidende Werke der GA

Ach Gott, vom Himmel sieh darein (GA 34) *267 f.*
Allein zu dir, Herr Jesu Christ (GA 36) *267*
Dies sind die heilgen zehn Gebot (GA 39) *272*

---

[1] *Das Erbe deutscher Musik,* Bd. 36, Krit. Ber., S. 105.
[2] *Geschichte des protestantischen Orgelchorals,* Diss. Greifswald 1931, S. 97.

Durch Adams Fall ist ganz verderbt (GA 40; wahrsch. v. Scheidemann) *270*
Es ist das Heil uns kommen her (GA 42; wahrsch. v. Scheidemann) *271*
Es spricht der Unweisen Mund wohl (GA 43) *268*
Herr Christ, der einig Gotts Sohn (GA 44; wahrsch. v. Scheidemann) *271*
Herzlich lieb hab ich dich, o Herr (GA 45) *262*
Nun freut euch, lieben Christen gmein (GA 47) *268 f.*
Nun komm, der Heiden Heiland (GA 49) *269 f.*
O lux beata trinitas (GA 50; von Scheidemann) *270*
Wie nach einem Wasserquelle (GA 55) *269*

Unsere Untersuchung hat ergeben, daß der Umfang des überlieferten Choralwerkes von Sweelinck nicht so groß ist, wie die GA ihn erscheinen läßt. Der verbleibende Bestand, ergänzt durch die Zellerfelder Stücke, erweist sich jedoch als von großem inneren Gewicht und zeigt, daß dieser Teil von Sweelincks Orgelwerk größere Wertschätzung von seiten der Musikforschung und der Musikpraxis verdient, als er bisher im allgemeinen genoß. Sowohl Fehlurteile über die Qualität von Sweelincks Choralvariationen wie auch die Tatsache, daß diese Werke bis heute im Repertoire der Organisten nur einen untergeordneten Platz einnehmen, wurden begünstigt dadurch, daß in der GA zwischen den echten Bearbeitungen Sweelincks ebenso viele andere, an Qualität unterlegene oder stilistisch bereits der nächsten Generation angehörende Werke stehen, die das Gesamtbild verunklaren. Neben dem künstlerischen Wert von Sweelincks Choralschaffen wird eine präzisere Umgrenzung auch seine Stellung in der Geschichte der protestantischen Choralbearbeitung deutlicher hervortreten lassen und seinen Einfluß auf die Choralkunst der Sweelinck-Schule klarer zu umreißen gestatten.

Der Gebrauch des tempus perfectum diminutum in der Handschrift Chantilly 1047

von

URSULA GÜNTHER

Die meisten französischen Liedsätze aus dem späten 14. Jahrhundert sind – wie die entsprechenden Werke der Machaut-Zeit – in Brevis-, Semibrevis- und Minimawerten notiert worden. Wollte man damals eine noch kürzere Tondauer fixieren, so bediente man sich nur selten der Semiminima bzw. anderer kaudierter Notenformen, weitaus häufiger dagegen der Diminution, einer Schreibweise in augmentierten Werten [1]. Die bevorzugte Ausgangstaktart dieser Werke war aber nach wie vor das schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts so beliebte t. i. pr. ma. [2], d.h. unser $^6/_8$-T., der gewöhnlich bei roter voller Notation in $^3/_4$-Bewegung (t. p. pr. mi.) umschlug [3].

Durch Heinrich Besselers *Bourdon und Fauxbourdon* [4] wissen wir, daß diese „Prolatio-Rhythmik" bis ins frühe 15. Jahrhundert führend blieb, dann aber durch das t. p. dim. abgelöst wurde, in dem die alte $^6/_8$-Bewegung fortlebt. Als Beweis dafür werden „die zwar nicht mehr allzuhäufigen, aber immer noch benutzten $^3/_2$-Hemiolen im neuen $^6/_4$-Takt" [5] angeführt. Die Herkunft dieser Schreibweise vermutet Besseler weder in Frankreich noch in England, sondern vielmehr in Italien, weil dort schon vor dem Auftreten Dufays das Mensur-Zeichen ⌀ nachweisbar ist [6]. Zwei datierbare Motetten aus der Handschrift

---

[1] Vgl. U. GÜNTHER, *Die Anwendung der Diminution in der Handschrift Chantilly 1047*, AfMw XVII, 1960, S. 1ff.

[2] Wie im unter Anm. 1 erwähnten Aufsatz kommen auch hier folgende Abkürzungen zur Anwendung: mo. = modus, t. = tempus, pr. = prolatio, spr. = subprolatio, p. = perfectus, i. = imperfectus, ma. = maior, mi. = minor, dim. = diminutum, Br. = Brevis, Sbr. = Semibrevis, Min. = Minima, Smin. = Semiminima, T. = Takt, Takte, Ca. = Cantus, Ten. = Tenor, Ct. = Contratenor, Tr. = Triplum.

[3] Vgl. U. GÜNTHER, a.a.O., S. 12/13 und die Beisp. S. 11, 14–16 u. 19.

[4] *Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, Leipzig 1950, S. 126ff. Zusammenfassend berichtet BESSELER über die Tempoverschiebung um 1430 auch in *Das Neue in der Musik des 15. Jhs.*, AMl XXVI, 1954, S. 77.

[5] Ebenda S. 129.

[6] Ebenda S. 131/132.

Bologna, Bibl. G. B. Martini Q 15, olim Liceo Musicale 37 *(BL)* benutzen es in den Oberstimmen, während Ten. und Ct. in der pr. ma. notiert sind. Besseler meint, daß „Dufay dort angeknüpft, aber nun das Tempus perfectum diminutum einheitlich durchgeführt und der Verlangsamung des Stromrhythmus zugeordnet“ [1] habe. Tatsächlich ist Dufays frühe *Missa sine nomine* [2] noch in Prolatio-Rhythmik notiert. In der *Missa Sancti Jacobi* [3], die 1427 in Paris entstanden sein muß, werden beide Notationsarten nebeneinander benutzt und erst die *Missa Sancti Antonii Viennensis* [4] ist vollständig in längeren Werten geschrieben [5].

In *Bourdon und Fauxbourdon* machte Besseler aber gleichzeitig darauf aufmerksam, daß schon in den alten Faszikeln des Ms. Oxford, Bodleian Library, Canonici Misc. 213 (*O*) Sätze vorkommen, „die als *Tempus perfectum diminutum* ohne Mensurzeichen aufzufassen sind“ [6]. In der kürzlich erschienenen Edition dieser und anderer Werke aus *O* weist Gilbert Reaney darauf hin, daß das t. p. dim. sogar in drei Werken Adams und je zwei Kompositionen von Lebertoul, Reson und Velut durchgehend benutzt wird, freilich stets ohne Angabe des entsprechenden Mensurzeichens [7].

Auch Cordier, dessen Wirken eindeutig schon vor dem Dufays anzusetzen ist [8], hat uns zwei ähnlich notierte Werke vergleichbaren Stils hinterlassen [9]. Die fraglichen Stücke erscheinen überraschenderweise ausschließlich in der Handschrift Chantilly, Musée Condé 1047 *(Ch)* [10]. Allerdings sind diese beiden Kompositionen Cordiers, die heute den Codex eröffnen, im alten Index nicht verzeichnet, also erst nachträglich vorangestellt [11] und möglicherweise sogar eigens für diesen Zweck komponiert worden. Die mehrfache Nennung des Namens *Maistre Baude Cordier,* die ganz besonders dekorative Notation in Herz- bzw. Kreisform [12] und die dem Ms. durchaus angepaßte Schreibweise beider Werke lassen nämlich an eine persönliche Beziehung des Komponisten zur Handschrift *Ch* denken [13]. Obwohl es sich bei beiden Stücken – allein schon

---

[1] Ebenda S. 132.

[2] Hg. von H. Besseler, *Dufay – Opera Omnia II,* CMM 1, 1960, S. 1ff.

[3] Ebenda S. 17ff.

[4] Ebenda S. 47ff.

[5] Über den mit einer Tempodehnung zusammenhängenden Notationswandel berichtet Besseler ebenda S. XIII sowie *Bourdon u. Fauxbourdon,* Kap. VII, S. 121ff. und AMl XXVI, 1954, S. 77/78.

[6] A. a. O., S. 131, Anm. 4.

[7] *Early Fifteenth-Century Music II,* CMM 11, 1959, S. II.

[8] Vgl. H. Besseler, *Cordier,* MGG II, Sp. 1665.

[9] Übertragungen beider Werke enthält G. Reaneys *Early Fifteenth-Century Music I,* CMM 11, 1955, S. 9 und 11.

[10] Nr. 1 und 2 des von Reaney veröffentlichten Inhaltsverzeichnisses, *The Manuscript Chantilly, Musée Condé 1047,* MD VIII, 1954, S. 59–113.

[11] Ebenda S. 60/61 und H. Besseler, *Chantilly, Ms. 1047,* MGG II, Sp. 1087.

[12] Ein einfarbiges Faksimile der Doppelseite f. 11v/f. 12 gibt Tafel 55, MGG II. Zweifarbige Reproduktionen enthält F. Gennrichs *Abriß der Mensuralnotation des XIV. Jhs. u. der ersten Hälfte des XV. Jhs.,* Nieder-Modau 1948, Tafel XIX u. XX.

[13] Vgl. Besseler, MGG II, Sp. 1665/66.

wegen ihrer Imitationstechnik – zweifellos um Werke des 15. Jahrhunderts handelt[1], ist die Notation, im Gegensatz zu den hohl notierten Cordier-Werken aus *O*, überwiegend schwarz voll und zudem – wie so oft in *Ch* – komplizierter als notwendig[2]. Die Benutzung des französischen Fünfliniensystems und die Textschreibung lassen außerdem eindeutig auf eine französische Hand schließen[3], während das Hauptcorpus einen italienischen Kopisten verrät. Daher vermutet Reaney wohl mit Recht, „that Cordier himself wrote these two works in the manuscript"[4]. Diese Annahme wird ganz eindeutig bestätigt durch den zu Unrecht vernachlässigten Rondeautext, der sich f. 12 in der unteren rechten Ecke befindet. Er beginnt *Par bonne amour et par dilection / J'ay fait ce rondel*... Wer anders könnte diese Worte geschrieben haben als *Maistre Baude Cordier*, der in dem auf der gleichen Seite links unten stehenden Rondeautext als Komponist genannt wird? Sich diesem Schluß zu entziehen, wäre allenfalls möglich, wenn man auch die Doppelseite f. 11 v. / f. 12 für eine spätere Abschrift halten würde.

Wie sieht nun die Notation dieser beiden Werke aus? Das herzförmig angeordnete *Belle, bonne, sage* (*Ch* 1) beginnt in allen drei Stimmen im t. p. dim. ohne Mensurzeichen. Aber nur der Ten. ist einheitlich in augmentierten Werten gehalten. Der Ct. wechselt gleich nach dem Anfangsmotiv, das anschließend von den anderen Stimmen imitiert wird, zum t. i. pr. ma. über. Dieser durch das Zeichen ⊂ angekündigte Wechsel wäre nicht notwendig gewesen, denn beide Stimmen benutzen vorwiegend die gleichen Rhythmen. Die im Ten. mit roten Br. notierten Hemiolen erscheinen im Ct. als rote Sbr. Der Ca. wechselt ebenfalls, wenn auch etwas später als der Ct., zum ⊂ über. Die vorangehende, 9 Min.-Werte umfassende rote Notenfolge entspricht in Taktart und Länge zwei schwarz notierten Notengruppen, die mit der Zahl drei bezeichnet sind. Ein triftiger Grund für die unterschiedliche, aber in beiden Fällen augmentierte Schreibweise ist nicht ersichtlich. Die beiden weißen Notengruppen, die auf den ersten Blick die gleiche Taktart vermuten lassen, sind dagegen unterschiedlich aufzulösen: Die erste ist – wie die sie umgebenden schwarzen Werte – nicht augmentiert und bringt statt dreier Min.-Werte deren vier, ein Wechsel, der am Ende des Stückes wiederkehrt, hier aber in augmentierten schwarzen Noten mit vorangehender Proportionsbezeichnung $\frac{8}{9}$ ausgedrückt ist. Die zweite weiße Notenfolge ist doppelt augmentiert geschrieben; 6 weiße Sbr. füllen hier also den gleichen Zeitraum wie drei schwarze Sbr. des nachfolgenden t. p. dim. Diese Taktart wird eindeutig durch das Zeichen ⊖ gefordert, das allerdings nur hier, gegen Ende der ersten Zeile, auftritt. Diese augmentierte Schreibweise des $^6/_8$-T. herrscht im zweiten Notensystem ebenfalls vor, wird jedoch auch hier –

[1] Vgl. Besseler, MGG II, Sp. 1668.
[2] Vgl. die nachfolgende Beschreibung der Notation beider Werke.
[3] Vgl. Besseler, MGG II, Sp. 1087.
[4] CMM 11, I, S. II.

freilich wiederum ohne Grund – für den kurzen Zeitraum einer einzigen pr.-Gruppe durch das normale t. i. pr. ma. ersetzt.

Die unnötig komplizierte Notation dieses Werkes muß als weiterer Beweis dafür gewertet werden, daß normale und augmentierte Schreibung des $^6/_8$-Taktes zu Beginn des 15. Jahrhunderts gleichzeitig in Gebrauch waren[1] und kein unterschiedliches Ausführungstempo anzeigen sollten. Das Zeichen ⊖, die überall spürbare Doppeltaktgliederung, die bei einer Übertragung im $^6/_4$- bzw. $^6/_8$-T. auch im Notenbild deutlich hervortreten würde[2], und die typischen Hemiolen lassen keinen Zweifel daran aufkommen, daß das t. p. hier zu diminuieren ist. Diese auch von Besseler[3] und Reaney[4] geäußerte Ansicht bedürfte keiner weiteren Erörterung, wenn nicht Apel, dem wir auch eine Edition des Werkes verdanken[5], in seiner Erläuterung der Notation[6] eine andere Meinung vertreten hätte, die sich übrigens in wesentlichen Punkten mit der ersten Interpretation des Stückes durch H. Riemann[7] deckt.

Apel glaubt nämlich, das Zeichen ⊖ hätte „in spite of the dash... no proportional meaning", sondern „indicates (or confirms) the return to normal *tempus perfectum*". Die Erklärung dieses, wie Apel zugibt, „uncommon usage probably lies in the fact that this sign serves here merely as a time-signature which is understood at the beginning of all the parts. It would then merely indicate an increased speed which is actually necessary for the performance". Da Apel das t. p. nicht diminuiert, muß er die pr. ma. dreifach augmentiert lesen, eine Interpretation, die – wie Apel ebenfalls zugibt – „was not unanimously adopted until the later part of the fifteenth century". Auch bei zwei vergleichbaren Stücken von Matheus de Perusio glaubt Apel das Zeichen ⊂ als *signum augmentationis* deuten zu müssen[8]. In all diesen Fällen wird das richtige Ziel unnötigerweise auf einem Umweg erreicht: Die nach Apels Ansicht zu klein geschriebenen Werte werden vergrößert, das Tempo des Ganzen aber wird beschleunigt. Die zur Begründung dieses umständlichen Verfahrens vorgebrachten Argumente klingen nicht gerade überzeugend, zumal der Notation von *Belle, bonne, sage* eine Sonderstellung zugewiesen wird, die ihr nicht zukommt.

Denn auch in der zweiten *Ch*-Komposition von Baude Cordier, in dem kreisförmig notierten *Tout par compas*, herrschen durchaus ähnliche Taktverhältnisse. Das Signum ⊖ erscheint hier sowohl zu Anfang des Ten. als auch zu Be-

---

[1] Vgl. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, S. 132.

[2] Die Übertragungen von Apel (s. Anm. 5) und Reaney stehen im $^3/_4$-T.

[3] MGG II, Sp. 1668.

[4] CMM 11, I, S. II.

[5] Unvollständig in *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*, [4] Cambridge/Mass. 1949, Anh. Nr. 62; vollständig in Davison u. Apel, *Historical Anthology of Music*, London 1947, S. 51/52.

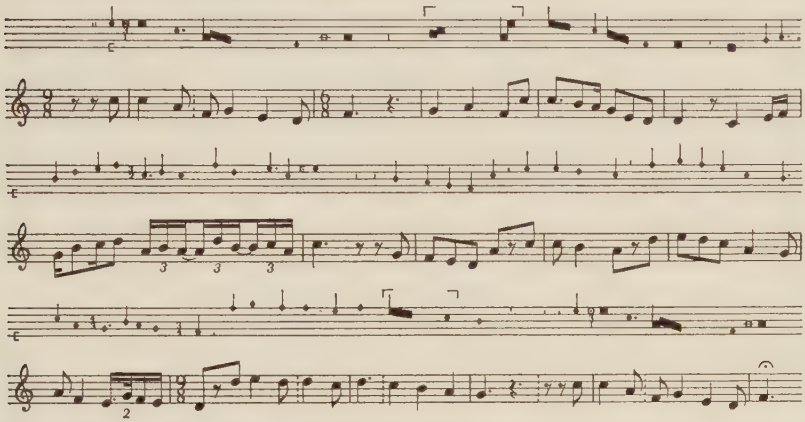
[6] *The Notation of Polyphonic Music*, S. 425/426.

[7] *Handbuch der Musikgeschichte*, 1. Bd., II. Teil, [2]Leipzig 1920, S. 353–356.

[8] W. Apel, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, Cambridge/Mass., 1950, S. 9, Übertragungen S. 25 u. 28.

ginn des zweiten Ca.-Taktes, in beiden Stimmen wiederum im Wechsel mit normaler pr.-Rhythmik unter dem Zeichen ⊂ und rotgeschriebenen Hemiolen. Im Ten. wird teilweise, und zwar ohne erkennbaren Grund, doppelt augmentierte Schreibung mit dem Proportionszeichen $\frac{2}{1}$ benutzt. Auch einige Taktwechsel der kanonisch geführten Singstimme sind durch unmißverständliche Proportionen angegeben. Aber hier ist es wenigstens möglich, die jeweilige Schreibweise zu motivieren:

1. *Tout par compas* von Baude Cordier, *Ch* f. 12



Wie die Gegenüberstellung von Originalnotation und Übertragung zeigt, werden augmentierte Werte nur für den rhythmisch besonders komplizierten Anfangsabschnitt bis zum Zeichen ⊂ benutzt. Der Wechsel zu normaler Schreibweise ist offensichtlich dadurch begründet, daß der weitere, wesentlich ruhigere Verlauf der Melodie ohne Schwierigkeiten im t. i. pr. ma. darstellbar war. Die Proportionsbezeichnungen $\frac{4}{3}$ und $\frac{3}{4}$ beziehen sich auf das rhythmische Verhältnis der jeweils folgenden Notengruppe zur vorhergehenden, bringen also nur eine vorübergehende Unterbrechung der $^6/_8$-Bewegung, die im ersten Teil der Komposition eindeutig vorherrscht. Lediglich die der Proportion $\frac{3}{2}$ unterworfene Notenfolge und der perfekte Anfangstakt, dem der Deutlichkeit halber die doppelte Bezeichnung $\frac{\odot}{\frac{8}{1}}$ vorangestellt ist, weichen von der Grundtaktart des Stückes ab. Der gleich anschließend, beim Zeichen ⊖, einsetzende $^6/_8$-Rhythmus wird durch die rotgeschriebene Hemiole noch unterstrichen und ließe sich – wie die punktierten Taktstriche zeigen – sogar bei dem in den Anfang zurücklaufenden Schluß des Kanons durchführen, wenn man das Zeichen ⊙ nicht berücksichtigen würde. Hier, am Schluß des Werkes, ist das Anfangsmotiv ohne Zweifel auftaktig; daher wäre zu überlegen, ob nicht auch der Beginn der Kanonstimmen so zu lesen ist, denn die Auftaktnote ist direkt über dem Schlüssel, die Pausen sind genau über der Initiale notiert worden. Auch Riemann ließ die Wiedergabe der Originalnotation [1] mit diesen Pausen anfangen.

[1] A. a. O., S. 351.

Seine irrtümlicherweise textlose[1] Transkription[2] beginnt jedoch volltaktig und im $^9/_8$-Rhythmus – wie diejenige Reaneys[3].

Eine Übertragung mit wechselnder Taktlänge bietet dagegen den Vorteil, daß die Taktstrichsetzung der Motivbildung vorzüglich angepaßt ist. Sie hat allerdings zur Folge, daß die Taktstriche in der erst $^9/_8$ später einsetzenden zweiten Stimme nur selten mit denen der ersten zusammenfallen würden. Die Möglichkeit einer derartigen Stimmkombination bestätigt Besselers Ansicht[4], daß der von ihm als „Engschrittgang" bezeichnete Grundrhythmus des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts recht labil war. „Man konnte seine Schrittfolge fast ebensogut in Zweier- wie Dreiergruppen gliedern, und zwar deshalb, weil der Kontrast von Akzentstellen und Nebenwerten... hier fast bis zur Neutralisierung geschwächt ist." Daher läßt sich bei diesem Werk natürlich auch eine weitgehend einheitliche Taktstrichsetzung vertreten, wie sie die oben genannten Editionen bieten[5]. Sie ist allerdings nur im $^9/_8$-T., d.h. auf Kosten des Eigenlebens der Einzelstimme durchführbar.

Es wurde bereits angedeutet, daß die Notation beider Cordier-Werke aus *Ch* der Schreibweise einiger Kompositionen des eigentlichen Corpus der Handschrift verblüffend ähnlich ist, so ähnlich, daß man sie als eine Nachahmung älterer Praktiken interpretieren könnte. Hier sei zunächst auf einige Parallelen hingewiesen, die sich zu den nur teilweise augmentiert geschriebenen *Ch*-Werken ergeben, deren Notation bereits an anderer Stelle[6] eingehend behandelt wurde. Ein Blick auf die dort[7] veröffentlichte Tabelle zeigt, wie häufig die Diminution in *Ch* zur Schreibung kleiner Notenwerte verwendet wurde. Die augmentierten Noten sind teils durch andere Färbung (rot voll bzw. rot oder schwarz hohl), teils durch das vorangestellte Diminutionszeichen ☽ kenntlich gemacht. Zuweilen werden beide Methoden gekoppelt. Sehr oft begegnet man aber auch schwarzgeschriebenen Abschnitten, die mit einer Proportionsangabe versehen sind. Allerdings erscheinen im Notensystem selbst nur die Zahlen 2, 3 oder 4; ihre Bedeutung wird durch Begleittexte erklärt und diese nennen die gleichen Zahlenverhältnisse, die uns soeben bei Cordier begegnet sind: die Proportionen *dupla, tripla, sesquialtera* und *sesquitercia*. Sogar doppelt augmentierte Werte sind in einem Fall nachweisbar[8].

Abgesehen von einer im Ct. durchgehend augmentiert geschriebenen Komposition[9] beschränkt sich die Diminution bei den schon untersuchten *Ch*-Werken

---

[1] Vgl. J. Handschin, *The Summer Canon and its Background*, MD III, 1949, S. 84.
[2] A.a.O., S. 352/353.
[3] CMM 11, I, S. 11.
[4] *Bourdon und Fauxbourdon*, S. 127.
[5] Hier ist allerdings gegen Ende des Werkes ein in den Oberstimmen unabhängig eintretender Wechsel zum $^6/_8$-T. notwendig.
[6] Vgl. U. Günther, AfMw XVII, 1960, S. 10ff.
[7] Ebenda S. 12/13. [8] *Ch* 39, ebenda S. 17.
[9] *Ch* 36, ebenda Beispiel S. 11. Das Stück ist den Cordier-Werken nicht ähnlich, da der Ct. stets in Konfliktrhythmen zu den Außenstimmen verläuft.

allerdings ausschließlich auf kürzere Abschnitte mit 8-, 12-, 16- oder 18-facher Br.-Teilung, auf Partien also, die man sonst mit Hilfe von Smin. hätte schreiben müssen.

Aber es gibt in *Ch* auch zwei den vorangestellten Werken Cordiers durchaus vergleichbare Kompositionen mit langen, z. T. unnötigerweise augmentiert geschriebenen Abschnitten. *S'aincy estoit* (*Ch* 50), eine auf 1389 datierbare Ballade von Solage[1], wurde bereits als Faksimile und Übertragung herausgegeben und erläutert von W. Apel[2]. Die Zahlen 2 und 3 sollen hier t. i. bzw. p. anzeigen, die fast immer in den verschiedenen Stimmen gleichzeitig verwendet werden, in den Stollen und im Refrain mit pr. ma.-, im Abgesang mit pr. mi.-Unterteilung. Dabei sind Stollen und Refrain des Ca. und der Abgesang des Ten. durchgehend augmentiert geschrieben, ohne daß irgendein Zeichen auf die vorzunehmende Diminution hinweist. Spr.-Bewegung, die eine Notierung in größeren Notenwerten rechtfertigt, herrscht aber lediglich in wenigen Ca.-Takten. Alle übrigen Partien hätte man ohne Schwierigkeiten in einfachem Br.-Sbr.-Min.-Wechsel schreiben können, meist in der typischen $^6/_8$-Bewegung, die bei Rotschreibung (z. B. T. 9) zum $^3/_4$-T. übergeht, teilweise auch im $^9/_8$-T. (Beginn des Refrains) oder im $^2/_4$-Rhythmus (Ten. des Abgesanges). Die Kombination von augmentierter und normaler Notation erscheint in diesem Werk also weitgehend als notationstechnische Spielerei, die angewandt wurde, um eine symmetrische Gesamtanlage herzustellen.

Das gleiche ist in noch stärkerem Maße der Fall bei *En nul estat* (*Ch* 58), einer Ballade des vermutlich aus Deutschland stammenden Komponisten Goscalch[3]. Sie erscheint im Ms. Paris, Bibl. Nat., n. a. frç. 6771 (*PR*), f. 79 v mit dem Textanfang *Car nul estat* und geringen Notationsvarianten. In beiden Quellen sind jeweils zwei von drei Stimmen augmentiert geschrieben. Der Ten. des Anfangsteiles, der Ct. des Abgesanges und der Ca. des Refrains benutzen reguläre Werte. Trotzdem endet auch dieses Werk mit dem bei Balladen üblichen Refrainrücklauf in den zweiten Stollen. Wie Beispiel 2 c zeigt, sind die letzten vier Refrain-T. (2 b) – abgesehen von einer kleinen Variante im Ct. – identisch mit dem ganz anders notierten Stollenschluß (2 a). Alle Stimmen verlaufen hier überwiegend im $^6/_8$-Rhythmus, ganz gleich, ob sie nun in normalen Werten mit dem Mensurzeichen $\frac{3}{2}$ oder augmentiert mit $\frac{2}{3}$ oder $\frac{3}{3}$ geschrieben wurden. Diese Zahlen sind nicht etwa Proportionsangaben, wie bei dem anfangs erwähnten Rondeau von Cordier. Sie geben vielmehr die jeweils herrschende t.- und pr.-Einteilung zu

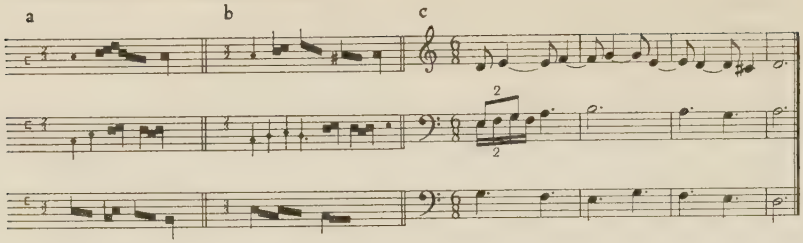
---

[1] Zur Datierung der SOLAGE-Werke vgl. G. REANEY, MD VIII, 1954, S. 76 ff.

[2] *French Secular Music...*, Tafel IV, S. 52/53 (Nr. 34) u. S. 8/9. Die Deutung der Ca.-T. 22/23 ist unklar. Vgl. hierzu U. GÜNTHER, *Der musikalische Stilwandel der französischen Liedkunst in der zweiten Hälfte des 14. Jhs.*, Diss. Hamburg 1957 (mschr.), S. 238.

[3] Vgl. R. H. HOPPIN und SUZANNE CLERCX, *Notes biographiques sur quelques musiciens français du XIVe siècle,* in: Les Colloques de Wégimont II – 1955, L'ars nova, Paris 1959, S. 78.

2. *En nul estat* von Goscalch, *Ch* f. 39v



erkennen, eine Methode, die lediglich in Ciconias Proportionstraktat[1] geschildert wird und in der Praxis auch nur selten angewandt wurde[2]. Die untere Zahl ist stets dem t., die obere der pr. zugeordnet. Für den $^6/_8$-T. werden also entweder normale Werte mit dem Signum $\frac{3}{2}$ oder augmentierte mit dem Zeichen $\frac{2}{3}$ benutzt, was in unserem Beispiel t. p. dim. bedeutet. Beide Mensurzeichen erscheinen an anderen Stellen des Stückes aber in gerade umgekehrter Kombination und abweichender Bedeutung: $\frac{3}{2}$ mit augmentierten Werten ergibt diminuiert pr. mi. spr. ma., $\frac{2}{3}$ mit normalen Werten dagegen t. p. pr. mi. Beide Zeichen geben also nicht zu erkennen, wo diminuiert gelesen werden muß. $\frac{3}{3}$ und $\frac{2}{2}$ werden im gleichen Stück allerdings nur bei augmentierter Schreibung, also für pr. ma. spr. ma. und pr. mi. spr. mi. benutzt. Hinweise auf die vorzunehmende Diminution kann man allenfalls dem reichlich unklar formulierten „Canon" und dem musikalischen Zusammenhang selbst entnehmen. Dieser läßt keinen Zweifel daran, daß die übliche Notationsweise stets nur in einer der drei Stimmen auftritt und vom Ten. zum Ct. und schließlich zum Ca. überwechselt.

Diese Wechsel sind aber keinesfalls immer durch den musikalischen Ablauf bedingt. Sinnvoll erscheint nur, daß die anfangs sehr lebhafte, gegen Ende des Werkes aber ruhiger geführte Singstimme bei Beginn des Refrains von augmentierter zu normaler Schreibung übergeht. Geradezu unsinnig ist das Eintreten augmentierter Schreibweise im Ten. zu Beginn des Abgesanges, denn dieser verläuft ebenso ruhig wie die Stollen. Lediglich zwei Ten.-T. des Refrains bringen kürzere Werte, die eine Notierung in vergrößerten Werten erfordern. Im Anfangs- und Schlußteil des Ct. rechtfertigen nur die kurzen, mit Hilfe von Dragmen (♦ = 1½ Min.) geschriebenen Partien im $^2/_4$-T. die vom Mittelteil abweichende, augmentierte Schreibung. Allerdings hätte man diese Taktwechsel ebenso klar ausdrücken können, wenn man – wie bei mehreren Werken der

---

[1] Zur Überlieferung und Datierung des Traktates vgl. S. Clercx, *Johannes Ciconia Théoricien*, Annales Musicologiques, t. III, 1955, S. 39ff. Der hier interessierende Passus des 25. Kapitels wurde erstmals zitiert von A. de la Fage, *Essais de diphthérographie musicale*, Paris 1862, S. 387/388. Vgl. auch J. Wolf, *Der niederländische Einfluß in der mehrstimmigen gemessenen Musik bis zum Jahre 1480*, Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, VI, 1900, S. 202.

[2] Z. B. in einem teilweise augmentiert geschriebenen Werk von Anthonello de Caserta, hg. von Apel, *French Secular Music...*, Nr. 24, S. 33/34.

gleichen Hs.[1] – von normalen, schwarzen zu roten, hohlen Noten übergegangen wäre. Ein solches Verfahren hätte aber zwangsläufig die symmetrische Gesamtanlage zerstört, die bei der Niederschrift dieser Komposition ebenso bewußt angestrebt wurde wie bei der des zuvor behandelten Werkes.

Stellt man die Wechsel von normaler (—) und augmentierter Notation (▬) schematisch dar, so ergeben sich für die beiden dreiteilig angelegten Balladen nämlich folgende Bilder:

Diese Schemata zeigen deutlich, daß das im 14. Jahrhundert überall spürbare rational-konstruktive Element, das zur Entstehung streng isorhythmischer Motetten und Rondeaux, ja sogar zur Bildung absolut symmetrischer Balladen[2] führte, auch in der Notation seinen Niederschlag gefunden hat.

Da nicht weniger als $^2/_3$ des zuletzt untersuchten *Ch*-Werkes augmentiert aufgezeichnet sind, kann man vermuten, daß die gleiche Handschrift auch Kompositionen enthält, in denen ausschließlich vergrößerte Notenwerte benutzt werden. Schon Fr. Ludwig wies in seinem Nachlaß, der für diese Arbeit benutzt wurde, auf das Vorhandensein derartiger „langrhythmischer" Werke hin[3]. Tatsächlich fallen sogar 12 der insgesamt 99 Liedsätze des Manuskriptes dadurch auf, daß sie oft Lo. und Br. verwenden. Min. sind dagegen nur selten anzutreffen, und spr.-Bewegung, die in anderen *Ch*-Werken entweder durch Smin. und neue kaudierte Notenformen oder durch kurze augmentierte Partien ausgedrückt ist, fehlt sogar vollständig. Aber in keinem dieser 12 Stücke ist irgendeine Angabe – ein Mensurzeichen oder eine in Worten formulierte Vorschrift – dafür vorhanden, daß das überall als Ausgangstaktart fungierende t. p. diminuiert zu lesen sei.

Dennoch hat Reaney eines dieser Lieder, nämlich die Ballade *Le dieus d'amours* (*Ch* 73), durchgehend diminuiert, d.h. vorwiegend in $^6/_8$-Bewegung,

---

[1] Vgl. die ersten 8 Werke der Tabelle S. 12/13 in AfMw XVII, 1960.

[2] Vgl. *Inclite flos* von Matheus des Sancto Johanne, hg. von U. Günther, *Zehn datierbare Kompositionen der ars nova*, Schriftenreihe des Musikwissenschaftl. Instituts der Universität Hamburg, hg. von H. Husmann, Heft II, 1959, Nr. 9, S. 21.

[3] An dieser Stelle sei nochmals Herrn Dr. Richard Ahlfeld, dem Leiter der Handschriftenabteilung der niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, gedankt. Dank für großzügige Unterstützung schulde ich ferner Herrn Prof. Dr. Heinrich Besseler, Leipzig, Mr. Gilbert Reaney, Professor an der University of California, Los Angeles, und Herrn Prof. Dr. Hermann Tiemann, Hamburg, der mich bei den romanistischen Fragen beraten hat.

übertragen[1]. Das Vorwort der Edition enthält folgende Bemerkungen zur Aufzeichnung des Werkes: "An interesting feature of Cesaris' Ballade is the long-breve-semibreve notation which is an anachronism at the time of the ms *Ch*. Why it is used here is not immediately obvious, since the tempo does not seem to be affected. Possibly the matter is purely one of notation, for the ms *Ch* was obviously used as a test manuscript for reading the complex late fourteenth century notation, and the musician would be expected to be able to read the older type as well as the newer type notation."[2]

Der rhythmische Ablauf dieser Komposition ähnelt dem normal notierter *Ch*-Werke im $^6/_8$-T. tatsächlich derart, daß eine Anpassung ihres modernen Notenbildes allein dadurch vollauf gerechtfertigt ist. Man vergleiche *Le dieus d'amours* z. B. mit der in *Ch* direkt benachbarten Ballade *En la saison*[3] (*Ch* 72): In beiden Stücken ergeben sich häufig unbezeichnete, lediglich durch die Melodik hervorgerufene Wechsel zum $^9/_8$-T.; Hemiolenbewegung ist oft anzutreffen und wird in beiden Fällen durch rote volle Noten bezeichnet. Lediglich für das in *Ch* 72 rot-hohl notierte t. i. pr. mi. findet man in *Ch* 73 keine Entsprechung. Aber hier wie dort sind die kleinsten Werte ohne unterschiedliche Schreibung teils in Zweier-, teils in Dreiergruppen gegliedert[4]. In *Ch* 72 ist nur bei 8- und 12facher Br.-Teilung in vergrößerten Werten notiert worden, in *Ch* 73 dagegen durchgehend. Die Zusammenstellung musikalisch so ähnlicher Kompositionen mit derart unterschiedlicher Schreibweise läßt sich wohl nur auf didaktische Absichten zurückführen, die übrigens auch an anderen Stellen der Handschrift deutlich zutage treten[5]. Hier sollte vermutlich gezeigt werden, daß rhythmisch ähnliche Verhältnisse, die wohl auch ein gleiches Aufführungstempo erfordern, durchaus unterschiedlich dargestellt werden können.

Eine weitere, vielleicht auf pädagogische Versuche hindeutende Parallele zwischen beiden Werken ergibt sich dadurch, daß ihre Tenores nicht vom gleichen Komponisten zu stammen scheinen wie die Oberstimmen: *Ch* 72 ist von Hymbert de Salinis, im Ten. aber mit *Jo. Cunelier* signiert; *Ch* 73 ist anonym und nur im Ten. bezeichnet mit *Jo. Cesaris*. Sowohl diese Namen als auch die stilistische Ähnlichkeit beider Balladen lassen etwa die gleiche Entstehungszeit vermuten. Cuvelier ist in *Ch* mehrfach, aber ausschließlich mit sehr komplizierten Werken vertreten, die nach Reaneys Ansicht[6] in die 1380er Jahre gehören. Johannis Cesaris und Hubertus de Salinis werden in *Ch* nur einmal genannt. Erst die späteren Mss. *O* und *BL* enthalten mehrere ihrer Kompositionen. Beide Musiker müssen noch 1417 gelebt und gewirkt haben, denn Cesaris erhielt in diesem Jahre als Geschenk der Königin von Sizilien, Jolande von

[1] CMM 11, I, S, 27.
[2] Ebenda S. I.
[3] Vgl. Beispiel S. 14 in AfMw XVII, 1960.
[4] Vgl. *Ch* 72 T. 4 u. 6 mit *Ch* 73 T. 5 u. 33/34.
[5] Vgl. U. Günther, AfMw XVII, 1960, S. 18.
[6] MD VIII, 1954, S. 68.

Aragon, eine kleine Orgel für die Kathedrale von Angers[1], und Hubertus de Salinis besingt in seinem Tropus *Gloria jubilatio* die durch das Konstanzer Konzil (1414–1417) herbeigeführte Beendigung des Schismas[2]. Die verglichenen *Ch*-Balladen sind also – jedenfalls seitens eines Komponisten – als Frühwerke anzusprechen und dürften wohl kaum vor 1380 entstanden sein. Ob die durchgehend augmentierte Notation von *Le dieus d'amours* auf Cesaris selbst zurückzuführen ist oder erst vom Schreiber der Hs. *Ch*, d. h. gegen 1390[3] angewandt wurde, läßt sich natürlich heute nicht mehr klären. Offen bleibt vorläufig auch, ob die hier verwendete Schreibtechnik eine Nachahmung älterer Praktiken sein sollte oder als fortschrittliche Neuerung gedeutet werden muß.

In diesem Zusammenhang besonders interessant und aufschlußreich ist die Tatsache, daß *Ch* als Nr. 89 die vierstimmige, augmentierte Fassung eines motettenartigen Virelais enthält, das in dreistimmiger, stark veränderter Version mit normaler $^6/_8$-Notierung in *PR* (f. 53) überliefert ist. Apel hat Übertragungen beider Werke veröffentlicht[4], im Kommentar zu Nr. 67 *(Ch)* und 68 *(PR)*[5] aber nicht entschieden, welche Form des Werkes als die frühere anzusehen ist. Er argumentiert dort: "Since, on the whole, $^6/_8$ is the meter of the late fourteenth, $^3/_4$ that of the fifteenth century, one would be inclined to consider No. 68 as the original composition, No. 67 as a later version in slower tempo and in four voice-parts. Artistic considerations, on the other hand, weigh in favor of the opposite conclusion. It is difficult to believe that the charmingly light-footed music of No. 68 should have been remodelled into the cumbersome fourpart version of No. 67."

Durch intensiven Vergleich von Musik und Text beider Fassungen läßt sich die Frage der Priorität aber eindeutig klären. Musikalisch wie textlich korrespondieren lediglich Ten. und Ca., die in der vierstimmigen *Ch*-Version eine Quarte höher liegen als in *PR*. Der Ten. besteht aus Wiederholungen einer bekannten Volksliedmelodie[6], die im Refrain bzw. Abgesang zweimal, in jedem Stollen einmal gesungen wird. Abgesehen von einer geringfügigen rhythmischen Variante am Anfang (*Ch* ♩ 𝅗𝅥 = *PR* ♩ ♪) sind nur Textierungsunterschiede festzustellen: *Ch* hat zwei dreitönige Endmelismen, während der *PR*-Text syllabisch unterlegt und um zwei zweisilbige Worte erweitert ist, die statt Prosa 4- bzw. 5silbige, teilweise gereimte Zeilen entstehen lassen. Am auffälligsten ist die abweichende Schreibweise vieler Worte. *Roussignoulet du bois* (*Ch*)

---

[1] A. Pirro, *La musique à Paris sous le règne de Charles VI (1380–1422)*, Straßburg 1930, S. 29; H. Besseler, *Cesaris*, MGG II, Sp. 985.

[2] Charles van den Borren, *Hubertus de Salinis*, MGG VI, Sp. 819.

[3] Zur Datierung der Hs. vgl. G. Reaney, MD VIII, 1954, S. 85.

[4] *French Secular Music...*, Nr. 67 u. 68.

[5] Ebenda S. 32.

[6] Die beiden von Julien Tiersot in der *Histoire de la chanson populaire en Françe*, Paris 1889, S. 99/100, veröffentlichten Melodien mit dem Textanfang *Rossignolet du bois joli* sind mit dem in *Ch* benutzten Lied nicht identisch.

erscheint in *PR* als *Rosignolin del bos, dounés au vilain* als *donés al vilan, puis* als *poy*.

Der Ca. der *PR*-Version bringt gegenüber demjenigen aus *Ch* wesentliche Vereinfachungen in rhythmischer und melodischer Hinsicht. Die Wendung g f d g f d (Nr. 67, T. 2–4) ist z. B. durch zwei Quartsprünge ersetzt, der anschließende Quartsprung (T. 5/6) ist zu einer Sekunde abgeschwächt, der synkopische Rhythmus aus T. 7 in eine Triole verwandelt worden. Die beiden darauf folgenden Motive sind in *Ch* rhythmisch und melodisch unterschiedlich gebaut, während sie einander in *PR* weitgehend angeglichen wurden. Die rhythmisch interessante Wendung der Ca.-T. 17/18 ist in *PR* durch einfache trochäische Bewegung ersetzt. Die T. 29–33 sind in *Ch* wiederum melodisch wesentlich differenzierter als in *PR*.

Besonders interessant sind die bei der Sequenz der T. 36–38 auftretenden Varianten: *PR* bringt innerhalb einer sonst dreizeitigen pr.-Gruppe vier gleichlange, rotgeschriebene Noten, *Ch* dagegen denselben synkopischen Rhythmus wie in T. 7. Vermutlich ist in *Ch* lediglich wegen derartiger Synkopen in Ca. und Tr. alles augmentiert geschrieben worden, denn nur bei ihnen treten Min. auf, nur bei ihnen hätten in normaler Notation Smin. stehen müssen, eine Schreibweise, die in *PR* offenbar durch die Nivellierung dieser pointierten Rhythmen unnötig wurde.

Die bisher aufgezählten Abweichungen könnten leicht um weitere, ähnlich gelagerte Indizien vermehrt werden. Sie alle sprechen eindeutig dafür, daß die melodisch wie rhythmisch differenziertere vierstimmige Version aus *Ch* die ursprüngliche Konzeption wiedergibt. Vermutlich ist das Werk in zweistimmiger Form mündlich tradiert, dabei aber melodisch vereinfacht und zugleich rhythmisch geglättet worden. Diesem zweistimmigen Satz muß nachträglich der abweichend textierte Ct. hinzugefügt worden sein. Einen Beweis dafür kann man wohl in der Tatsache sehen, daß sich diese Stimme mehrfach an die obere anlehnt, teils durch direkte Imitation (Nr. 68, T. 4 und T. 13/14), teils durch Wiederaufnahme bekannter Motive (der Ct. ähnelt T. 30/31 den Ca.-T. 18/19) oder einfach durch Parallelführung (T. 18/19).

Für die Priorität der *Ch*-Fassung sprechen aber vor allem die Abweichungen der Ca.-Texte: Während *Ch* einen vollständigen, bis in die Einzelheiten verständlichen und eindeutig französischen Wortlaut gibt, ist der *PR*-Text unvollständig (der ganze Abgesang fehlt), teilweise unklar (man vgl. etwa die Refrainschlüsse und die Anfänge der 2. Stollen) und sowohl in der Bedeutung als auch im Wortlaut erheblich verändert. Aus der Fülle der möglichen Beispiele seien hier nur die besonders charakteristischen herausgegriffen:

Ch	*PR*
He, tres doulz roussignol...	*Ma trédol rosignol...*
Voissés a ma dame jolie	*Venés a moy, dama jolye*
Et dy de par moy et affye	*Le dia par mon fé fye*

Que ocy, ocy, ... ocy
M'a se son dur cuer n'amoulie.
Alouete que vas voulant
Si tres haut et si cler chantant
Douce chançon...
A ma dame seras errant
Or li va tantost disant
Par ma chançon...

Si le oci, oci, ... ocie
Da mon cuer puret yre da m'amie.
Aluete che va volant
Sy trops alte, sy clere cantant
Dolse ciançon...
A ma dame gy mierant.
A ley va da par moy dicant
dolsa ciançon...

Ein Vergleich der einander jeweils gegenüberstehenden Zeilen läßt darauf schließen, daß der *PR*-Schreiber italienischer Herkunft war[1], den ursprünglich französischen Text nicht mehr richtig erinnert bzw. nicht ganz verstanden, daher verändert und ins Frankoitalienische abgewandelt hat. Die umgekehrte Entwicklung scheint – sowohl vom Text als auch von der Musik her – ganz unmöglich zu sein. Dafür spricht außerdem die Tatsache, daß allein *Ch* den Komponisten verrät: Der nur hier auftretende Name Borlet ist Vermutungen Reaneys zufolge das Anagramm für Trebol[2], einen 1409 im Dienste Martins I. von Aragon nachweisbaren Musiker[3]. *He, tres doulz roussignol* dürfte also wohl erst im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts im südfranzösischen Sprachraum entstanden sein.

Es ist in diesem Zusammenhang von entscheidender Bedeutung, daß auch die verbrannte Handschrift M. 222 C. 22 aus Straßburg *(Str)* eine mit *He tres douls rossignol* bezeichnete Komposition enthalten hat, die nach de Coussemakers und van den Borrens Ansicht[4] mit der *Ch*-Version identisch war[5]. Erhalten sind uns durch de Coussemakers Notizen lediglich die Anfangsnoten des Ca.: Es handelt sich um die gleiche Sbr.-Folge wie in *Ch* (ggggfdgfd), unter der hier aber die Worte *Per diminutionem* stehen[6]. Sie lassen keinen Zweifel daran, daß man sich im 14. Jahrhundert durchaus der augmentierten Schreibweise bewußt war. Die Taktart des *Ch*-Stückes kann also nur als t. p. dim. interpretiert werden. Sie erfordert das gleiche Aufführungstempo wie die *PR*-Version. Eine diminuierte Übertragung, die jeweils zwei T. der *Ch*-Transkription von Apel zu einem $^6/_8$-T. zusammenfaßt, wäre nicht nur der Notation, sondern auch der Musik angemessener. Sie verläuft in dem für das spätere 14. Jahrhundert typischen „Engschrittgang"[7] mit syllabischer Textdeklamation. Im

---

[1] Das vermutet auch K. v. Fischer, *The Manuscript Paris, Bibl. Nat., nouv. acq. frç. 6771*, MD XI, 1957, S. 46. Ebenda wird auch betont, daß viele französische *PR*-Texte unvollständig und korrupt sind.

[2] MD VIII, 1954, S. 67.

[3] H. Anglès, *Gacian Reyneau am Königshof zu Barcelona in der Zeit von 139... bis 1429*, Festschrift für Guido Adler, Wien 1930, S. 70.

[4] Charles van den Borren, *Le Manuscrit musical M. 222 C. 22 de la bibl. de Strasbourg, brulé en 1870 et reconstitué d'après une copie partielle d'Edmond de Coussemaker*, Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, 1923, S. 85/86.

[5] Apel identifiziert das Werk (a. a. O., S. 28) irrtümlicherweise mit *PR*.

[6] Laut Inhaltsverzeichnis de Coussemakers *Canta per diminutionem.*

[7] Vgl. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, S. 127/128.

Gegensatz zu *Le dieus d'amours* herrscht ununterbrochene Doppeltaktgliederung, der sich alle längeren Notenwerte und die rotgeschriebenen Ct.-Hemiolen sinnvoll einfügen.

Notationstechnisch wie rhythmisch diesem Virelai äußerst verwandt ist ein dreitextiges Rondeau von Vaillant (*Ch* 12), das Apel ebenfalls nicht diminuiert übertragen hat[1]. Auch hier wird die Großtaktgliederung durch die Melodien selbst nahegelegt. Sie ist fast ohne Unterbrechung durchführbar. Lediglich eine der mehrfach auftretenden Hemiolen (Ca. T. 24/25) läuft ihr zuwider. Die einander gleichenden Abschnitte T. 9–18 und T. 40–49 erhalten dieselbe Takteinteilung. Min. sind auch in diesem Werk selten; sie erscheinen nur bei schwarzer Notation, d.h. im t. p. dim., stets zu zweit und in auftaktiger Stellung.

Ähnlich sind die rhythmischen Verhältnisse bei *Dame doucement – Doulz amis* (*Ch* 31), einem zweitextigen Rondeau des gleichen Komponisten Vaillant. Dieses Stück ist für die Klärung der stilistischen Entwicklung in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts besonders wertvoll, weil es – wie man einer Anmerkung des *Ch*-Kopisten entnehmen kann – im Jahre 1369 in Paris „compilatum fuit"[2]. Es ist das früheste datierbare Werk des Ms. und möglicherweise durch einen Schüler Vaillants in diese Sammlung gelangt[3]. Obwohl das Werk noch aus der Machaut-Zeit stammt, ist es rhythmisch komplizierter als die späten Kompositionen Machauts[4]. Die Großtaktgruppierung ist hier nicht so eindeutig und regelmäßig wie beim zuvor beschriebenen Rondeau. Wo sie klar hervortritt, ist sie in der oben genannten, ebenfalls nicht diminuierten Übertragung durch kräftigere Taktstriche markiert worden. Bei schwarzer Notation schließen sich meist 6, zuweilen aber auch 9 Sbr.-Werte zu einer Einheit zusammen. Da rote Noten mehrfach in allen drei Stimmen gleichzeitig auftreten, löst sich die Melodik hier manchmal von der vorherrschenden Dreiergruppierung und verläuft statt dessen in Vierertakten, von denen aber meist drei eine übergeordnete Einheit bilden. Eine diminuierte Übertragung mit großräumiger Taktgliederung wäre daher auch bei diesem Werk vorzuziehen.

Noch lockerer sind die metrischen Fesseln, die die drei Stimmen der Ballade *Corps femenin*[5] (*Ch* 24) von Solage aneinander binden. Das ist nicht verwunderlich, denn dieses Werk wurde – wie das vom gleichen Komponisten stammende *Calextone qui fut*[6] (*Ch* 80) – vermutlich erst 1389, also 20 Jahre nach dem Rondeau Vaillants geschrieben[7]. Daß man in der Zwischenzeit eine wesentlich größere rhythmische Freiheit erlangt hatte, lassen beide Stücke deutlich erkennen.

---

[1] *French Secular Music*..., Nr. 76.

[2] Vgl. die Edition von U. Günther, *Zehn datierbare Kompositionen*..., Nr. 7, S. 16/17.

[3] Vgl. Reaney, MD VIII, 1954, S. 79.

[4] Vgl. die Analyse des Werkes: U. Günther, Diss., S. 170–174.

[5] Hg. von Apel, *French Secular Music*..., Nr. 32, S. 47–49.

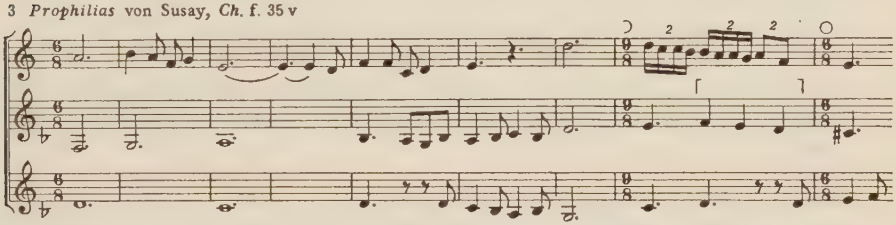
[6] Hg. von Apel, ebenda Nr. 33, S. 50/51.

[7] Vgl. Reaney, MD VIII, 1954, S. 76/77.

Sie benutzen auch in den schwarz notierten Partien synkopische Verschiebungen zwei- und dreizeitiger Werte und längere Synkopenketten, die Vaillant noch fremd waren. Reduziert man die Notenwerte des durchgehend augmentiert geschriebenen *Corps femenin*[1], so wird offensichtlich, daß beide Kompositionen vorwiegend im $^{6}/_{8}$-T. verlaufen, die gleichen synkopischen Rhythmen benutzen und etwa dieselbe Länge haben. Die unterschiedliche Notation dürfte auch hier wiederum ausschließlich darauf zurückzuführen sein, daß die Achtelbewegung bei *Ch* 24 teilweise – und zwar in stärkerem Maße als bei Vaillant – in Sechzehntel unterteilt ist, bei *Ch* 80 dagegen nicht.

Nur eine der durchgehend augmentiert geschriebenen *Ch*-Kompositionen verwendet keine Min.: die Ballade *Prophilias* von Susay (*Ch* 49). Sie verläuft bei schwarzer Notation in ruhiger Lo.-Br.-Sbr.-Bewegung, wechselt nur selten zu rotgeschriebenen Hemiolen über und bringt an zwei Stellen ein rhythmisch kontrastierendes Motiv, das durch Sbr.- und Br.-Ligaturen dargestellt ist, die dem Diminutionszeichen ☽ folgen. Der Beginn des Abgesanges sei hier in stark verkleinerten Notenwerten wiedergegeben (Rotschreibung ist durch ⌈ ⌉ über dem System bezeichnet).

3 *Prophilias* von Susay, *Ch.* f. 35 v



Der Schluß des Beispiels erinnert in rhythmischer und melodischer Hinsicht auffällig an *Laus detur* (*Ch* 10). Die gleichen Konfliktrhythmen (4:3 und 2:3) sind dort in völlig andersartiger Schreibtechnik aufgezeichnet[2]. Die sich hier ergebende Parallele läßt wiederum vermuten, daß bei beiden Werken trotz unterschiedlicher Notation das gleiche Abführungstempo zugrunde gelegt werden muß.

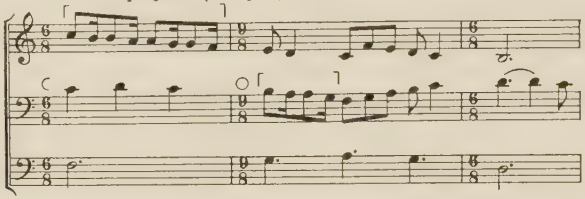
Die Hemiolenbewegung – bei den bisher berührten Kompositionen stets rot notiert – ist in anderen durchgehend augmentierten *Ch*-Werken mit Hilfe schwarzer Br. und vorangehendem Signum ☾ (t. i. pr. mi.) bezeichnet. Die Rückkehr zum t. p. wird stets durch ○ angekündigt. Rote Noten bewirken statt dessen einen Wechsel zum t. i. pr. ma., das sich vorwiegend auf die in mehreren Stücken wiederkehrende rhythmisch-melodische Formel ♩ ♩ ♩ ♩ beschränkt. Bei dem Virelai *Tres douce playsant* (*Ch* 5) erscheinen Min. nur in diesen roten Abschnitten. Bei der Ballade *En un peril* (*Ch* 43) stehen sie ver-

[1] In einer Analyse des Werkes (U. Günther, Diss., S. 245–249) wurden u. a. die dabei auftretenden Probleme der Taktstrichsetzung behandelt.

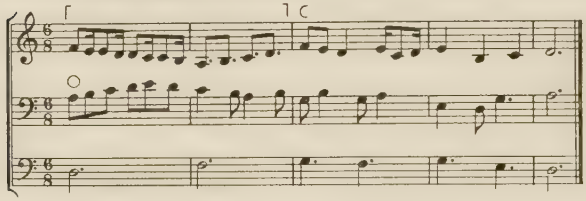
[2] Vgl. U. Günther, AfMw XVII, 1960, S. 16, Beisp. 6.

einzelt auch in den anderen Taktarten, insgesamt aber doch so selten, daß eine diminuierte Übertragung auch hier angemessener erscheint. Die in den Beispielen 4a und b wiedergegebenen Ausschnitte beider Werke haben in rhythmischer Beziehung frappierende Ähnlichkeit mit einigen Takten der nur teilweise augmentiert geschriebenen *Ch*-Nummern 72[1] und 55[2].

4a *Tres douce playsant* (anonym), *Ch* f. 14

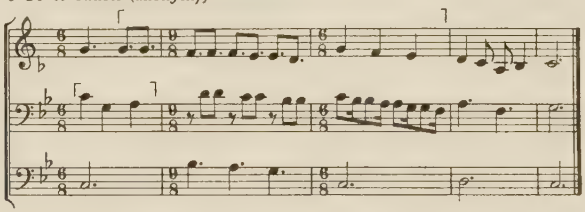


4b *En un peril* (anonym), *Ch* f. 32 v



Das gleiche gilt für die Ballade *Se ie cudoie* (*Ch* 33), deren Refrain hier mitgeteilt sei:

5 *Se ie cudoie* (anonym), *Ch* f. 27 v



Die Notation dieses Werkes ist insofern sonderbar, als Rotfärbung hier sowohl für t. i. pr. mi. als auch für t. i. pr. ma., also für alle vom t. p. abweichenden Rhythmen benutzt wird[3]. Die jeweilige Bedeutung ist trotzdem absolut klar, weil alle dreizeitigen Sbr. mit einem Punkt versehen sind, was im Grunde genommen ihre Rötung überflüssig gemacht hätte.

Rhythmisch etwas differenzierter als die drei eben genannten anonymen Kompositionen ist die auch im Ms. Modena, Bibl. Estense M. 5. 24 (olim lat.

---

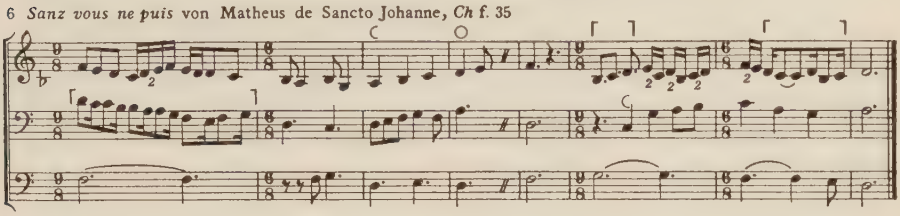
[1] Vgl. U. Günther, ebenda S. 14, Beisp. 3.

[2] Hg. von J. Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250–1460*, Leipzig 1904, Bd. II, S. 117, Bd. III, S. 157, T. 64/65.

[3] Eine Doppelbedeutung ähnlicher Art hat die Rotschreibung bei *Ch* 10, vgl. U. Günther, AfMw XVII, 1960, S. 16.

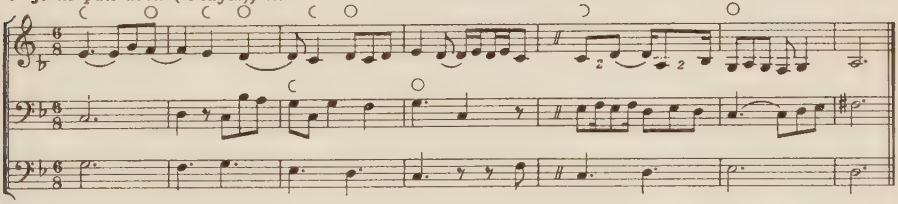
568) *(Mod)* f. 15v überlieferte Ballade *Sanz vous ne puis* (*Ch* 48) von Matheus de Sacto Johanne[1]. Hier füllen zuweilen vier Dragmen den Zeitraum eines perfekten t.-Taktes (○)[2]. T. i. pr. ma. ist wieder durch Rotschreibung, t. i. pr. mi. durch ☾ bezeichnet. Folgende Ausschnitte mögen die bei Kombination dieser Taktarten entstehenden Konfliktrhythmen veranschaulichen:

6 *Sanz vous ne puis* von Matheus de Sancto Johanne, *Ch* f. 35



Noch intrikatere Rhythmen bietet *Je ne puis avoir* (*Ch* 25), ein anonymes Virelai, das in gleicher Schreibweise im Ms. Florenz, Bibl. Naz. Panciat. 26 *(FP)* erscheint, in *Mod* aber mit einigen Notationsfehlern und Varianten, über die bereits an anderer Stelle[3] berichtet wurde. Apel hat das Werk als Faksimile nach *Ch* veröffentlicht[4], einige Details der Notation erklärt[5], aber nur Teile der Oberstimme übertragen[6]. Daß auch hier – trotz hochentwickelter Synkopationstechnik – meist zwei, seltener drei perfekte t.-T. eine übergeordnete Einheit bilden, kann nur eine mehrstimmige Wiedergabe in nochmals reduzierten Werten zeigen. Besonders interessant sind Stollenbeginn und -abschluß:

7 *Je ne puis avoir* (anonym), *Ch* f. 24



Die Signa ○ und ☾ haben die übliche Bedeutung, werden in den Ca.-T. des ersten Abschnittes aber sogar für einzelne, noch dazu ligierte Br. gebraucht[7]. Die zweizeitige Unterteilung eines gewöhnlich dreizeitigen t.-Taktes wird in *Ch*

---

[1] Auch dieser Komponist ist erst 1378 nachweisbar. Vgl. hierzu G. Reaney, *Matheus de Sancto Johanne,* MGG VIII, Sp. 1785ff., und die dort angegebene Literatur.

[2] In der gleichen Bedeutung erscheinen Dragmen in dem normal notierten *Ch* 10, vgl. U. Günther, AfMw XVII, 1960, S. 16.

[3] Ebenda S. 5.

[4] *The Notation of Polyphonic Music* S. 413.

[5] Ebenda S. 410ff.

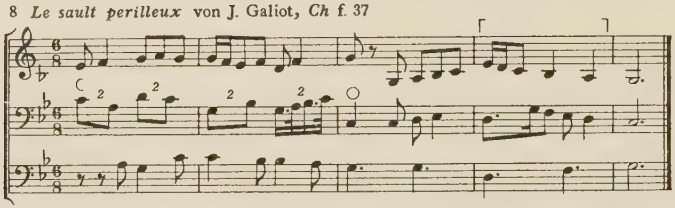
[6] Ebenda Appendix No. 57.

[7] Die Originalnotation dieser Stelle wurde bereits AfMw XVII, 1960, S. 5 mitgeteilt.

und *FP* stets durch ☽ angezeigt; *Mod* gibt statt dessen das korrektere ☾. Beide Signa sind aber eigentlich überflüssig, denn ihnen folgen nur außergewöhnliche Notenformen, die man ohnehin leicht verstehen kann: Dem Wert einer dreizeitigen Br. entsprechen zwei nach unten kaudierte Sbr. oder 4 schwarze bzw. 6 rote Dragmen[1]. Die schwarzen Dragmen haben also die gleiche Bedeutung wie im zuvor analysierten Werk.

Höchst ungewöhnlich ist die Notation in *Le sault perilleux* von J. Galiot[2] (*Ch* 53), wo ein mit griechischen Ausdrücken vermischter lateinischer Canon die Bedeutung der Signa ☾, ⊙ und ⊙ klärt. T. p. (○) als Ausgangstaktart herrscht nur in Stollen und Refrain, deren übereinstimmender Schluß hier als Beispiel folgen möge:

8 *Le sault perilleux* von J. Galiot, *Ch* f. 37



Beim Halbkreis tritt stets die Proportion „epitriti" (4:3) auf, während Hemiolen rot geschrieben sind. Dieses rot notierte t. i., allerdings mit mo. i. kombiniert, ist die im Abgesang dominierende Taktart, so daß sich gemäß Anweisung beim Kreis mit zwei Punkten die Proportion „emiolii" (3:2), beim Kreis mit drei Punkten die Proportion „epogdoy" (von ἐπι ὀκτώ = 9:8) ergibt. Die griechischen Bezeichnungen sind in *Ch* einmalig, kommen aber in einer von J. Wolf[3] edierten Ballade aus der zyprischen Hs. Turin, Bibl. Naz. J. II. 9 vor, wo sie „epitrita", „emiolia" und „epogdoa" heißen.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, daß es in *Ch*, abgesehen von den später vorangestellten Werken Cordiers und den beiden nur teilweise augmentiert geschriebenen Nummern 50 und 58, nicht weniger als 12 Kompositionen gibt, die das t. p. dim. als Ausgangstaktart benutzen, freilich ohne durch ein entsprechendes Zeichen darauf hinzuweisen. Die meisten dieser Stücke (*Ch* 5, 12, 24, 31, 33, 43, 49, 53 und 73) sind Unica, aber die Konkordanzen der *Ch*-Nummern 89 mit *Str*, 48 mit *Mod* und 25 mit *Mod* und *FP* beweisen, daß es sich bei dieser Notationsweise keineswegs um eine spezielle Eigenheit eines Ms. handelt, wenngleich sie gerade in *Ch* einen besonders großen Raum einzunehmen scheint. Bei eingehender Prüfung der zeitlich und räumlich benachbarten Quellen dürften jedoch noch weitere Werke dieser Art ans Licht kommen. Apel

---

[1] Zur Schreibung des vorvorletzten Ca.-T. vgl. ebenda S. 5.

[2] Faksimiles geben: MGG II, Tafel 34, u. Fr. Gennrich, *Abriß der Mensuralnotation...*, Tafel XV; den unteren Teil der Seite veröffentlichte H. Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931, S. 149.

[3] *Handbuch der Notationskunde*, I. Teil, Leipzig 1913, S. 373–380.

hat z.B.[1] darauf hingewiesen, daß die in *Ch* 25 angewandten Notationsmethoden auch in *Je la remire* aus *Mod* (f. 34)[2] herrschen. Ein Virelai von Anthonello de Caserta und drei Kompositionen von Matheus de Perusio, alle im Ms. *Mod* überliefert[3] und von Apel veröffentlicht[4], sind ebenfalls durchgehend augmentiert geschrieben. Matheus de Perusio hat uns in der gleichen Hs.[5] – wie bereits erwähnt[6] – auch zwei Werke hinterlassen, die normale pr.-Rhythmik in den Unterstimmen kombinieren mit vergrößerten Werten im Ca. Allerdings sind die hier erwähnten *Mod*-Werke rhythmisch komplizierter und später zu datieren als die meisten der oben genannten *Ch*-Kompositionen. Beide Musiker sind in *Ch* noch nicht vertreten und viele ihrer Werke dürften erst im frühen 15. Jahrhundert entstanden sein[7]. Matheus de Perusio hat nachweislich bis 1416 am Mailänder Dom gewirkt[8], und von Anthonello besitzen wir ein erst 1415 entstandenes Stück[9]. Notationstechnisch wie musikalisch handelt es sich bei diesen Kompositionen aus Italien eindeutig um Nachahmungen älterer französischer Praktiken, nicht um epochemachende Neuerungen[10].

Auch die durchgehend augmentierte Schreibweise ist keinesfalls italienischen Ursprungs, sondern aus Frankreich übernommen worden. Darauf hat erstmals Kurt von Fischer[11] hingewiesen, der sogar die bei Landini und Lorenzo „verschiedentlich anzutreffende Modus-Schreibung" auf diese Weise erklärt[12] und von hier ausgehende Einflüsse auf die frühe niederländische Musik annimmt[13]. Aber ist eine solche Annahme notwendig, wenn ein direkter Traditionszusammenhang nachgewiesen werden kann? Für einen solchen sprechen die 14 soeben ausführlich behandelten *Ch*-Werke. Unter ihnen sind die datierbaren *Ch*-Nummern 24 und 50 (1389) sowie 31 (1369) für uns von ganz besonderem Wert, da sie beweisen, daß dieses Repertoire einen Zeitraum von mindestens 20 Jahren umspannt.

Das noch der Machaut-Zeit entstammende, schon 1369 in Paris notierte Rondeau von Vaillant (*Ch* 31) läßt vermuten, daß auch Machaut selbst die No-

---

[1] *The Notation of Polyphonic Music,* S. 410.

[2] Ebenda S. 411. [3] f. 28v, 42, 41 u. 10.

[4] *Fench Secular Music...*, Nr. 28, S. 40; Nr. 11, S. 18; Nr. 18, S. 26; Nr. 21, S. 29.

[5] f. 43 u. 38v. [6] Vgl. S. 280, Anm. 8.

[7] Apels frühere Datierung der Werke von Matheus de Perusio (*French secular Music...*, S. 24, Note 44) wurde von Besseler mit Recht zurückgewiesen (*Hat Matheus de Perusio Epoche gemacht?*, Mf VIII, 1955, S. 21).

[8] Vgl. G. Reaney, *Matteo de Perugia,* MGG VIII, Sp. 1793.

[9] N. Pirrotta, *Scuole polifoniche italiane durante il sec. XIV: Di una pretesa scuola napoletana,* Collectanea musicae I, 1953, S. 16.

[10] Vgl. H. Besseler, Mf VIII, 1955, S. 19–23.

[11] *Zur Entwicklung der italienischen Trecento-Notation,* AfMw XVI, 1959, S. 87ff.

[12] *Trecentomusik – Trecentoprobleme,* AMl, XXX, 1958, S. 194.

[13] Diesbezügliche Andeutungen macht v. Fischer im AfMw XVI, 1959, S. 99. Wie mir Herr Professor Kurt v. Fischer freundlicherweise mitteilte, enthält sein demnächst in MQ erscheinender Aufsatz *On the Technique, Origin and Evolution of Italian Trecentomusic* Hinweise auf allerdings mehr von der „italienischen Klanglichkeit" ausgehende Einflüsse.

tationsweise in vergrößerten Werten gekannt und benutzt hat. Schon Ludwig[1], Reaney[2], Machabey[3] und Schrade[4] haben erwähnt, daß es Werke Machauts gibt, die in auffällig großen Notenwerten verlaufen. Es handelt sich dabei vor allem um einstimmige Kompositionen, die nicht nur in ihrer Notationsweise, sondern auch formal auf Vorbilder aus dem 13. Jahrhundert zurückgehen (Lais, Chanson royale und Complainte). Als vergleichbares mehrstimmiges Werk ist in der Machaut-Forschung bisher nur der Hoquetus genannt worden. Er ist in dem von H. Besseler besorgten 4. Band der Machaut-Ausgabe Fr. Ludwigs[5] mit Hinweis auf das schnelle Tempo des Stückes im $^3/_4$-T. mit Achtel-Triolen übertragen worden, in der Edition L. Schrades[6] dagegen im $^9/_4$-T. Die betreffenden einstimmigen Werke sind aber in beiden Editionen übereinstimmend in stark reduzierten Werten wiedergegeben. Diesem Verfahren stimmt auch Reaney zu, der als erster darauf hingewiesen hat, daß die Notation einiger Machaut-Lais an die mancher *Ch*-Werke erinnert „and comes to new life again in the typical fifteenth century *tempus perfectum diminutum*"[7]. Auch an anderer Stelle hat Reaney betont, daß „this type of notation continues to lead a somewhat underground existence till about 1430"[8].

In beiden Artikeln hat Reaney offengelassen, ob die Anwendung der alten Notationsweise Rückschlüsse auf das Tempo der Werke zuläßt. Diese Ansicht wird von A. Machabey[9] vertreten, der sich dabei auf den Traktat des Johannes Verulus de Agnania[10] beruft. Die Klärung dieses Problems würde hier zu weit führen und soll einer Sonderstudie über die Machaut-Rhythmik vorbehalten bleiben. In diesem Zusammenhang sei nur kurz erwähnt, daß m. E. auch die Ballade *Dame, comment*[11] und die Motette *Dame, je sui – Fin cuers doulz*[12] eine diminuierte Lesart erfordern. Beide Werke benutzen mo. p. t. p. und nur sehr selten pr. mi.; sie weichen damit grundsätzlich von dem bei Balladen bzw. Motetten üblichen Bild ab, ohne indes anders zu klingen; denn die nur gelegentlich und meist melismatisch verwendeten Min. haben keinesfalls die gleiche Dauer wie Min. normaler pr. ma.-Werke. Hier lassen sich Parallelen zu

---

[1] *Guillaume de Machaut, Musikalische Werke,* 2. Bd. Leipzig 1928, S. 46.

[2] *The Lais of Guillaume de Machaut and Their Background,* Proceedings of the Royal Musical Association, 1955/56, S. 25.

[3] *Guillaume de Machault, la vie et l'oeuvre musical,* t. I., Paris 1955, S. 94.

[4] *Polyphonic Music of the Fourteenth Century,* Commentary Notes to Vol. II u. III, Monaco 1956, Hinweise auf die jeweils benutzten Notenformen findet man in den Notes zum Rhythmus der betreffenden Werke, S. 56ff.

[5] A. a. O., Leipzig 1943, Wiederabdruck 1954, S. 21–23.

[6] A. a. O., Vol. III, S. 65–67, Commentary Notes, S. 98.

[7] A. a. O. S. 25.

[8] Rezension der *Studien zur Musik des Trecento und frühen Quattrocento* von K. v. Fischer, Music & Letters XXXVII, 1956, S. 394.

[9] A. a. O., S. 94.

[10] CS III, 126ff., bes. S. 136/137.

[11] Fr. Ludwig, a. a. O., Bd. 1, S. 15; L. Schrade, a. a. O., Vol. III, S. 87.

[12] Ludwig, a. a. O., Bd. 3, S. 41; Schrade, a. a. O., Vol. II, S. 144.

den einfacheren augmentierten *Ch*-Werken ziehen, etwa zu *Ch* 12, 31 oder 89. Es scheint so, als hätte man den Gebrauch von Smin. in der Machaut-Zeit stets durch augmentierte Notation umgangen. Man muß auf diesem Gebiet wohl eine Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis annehmen, denn schon in der *Ars nova* Vitrys wird diese zuvor unbekannte Notenform bei Erläuterung des t. i. pr. ma. erwähnt[1]. In den Machaut-Hss. erscheinen Smin. aber nicht an einer einzigen Stelle[2]. Durchgesetzt hat sich diese Notenform offenbar erst nach dem Tode Machauts (1377) im Zusammenhang mit einer allgemeinen Zunahme der rhythmischen Komplikationen unter den kleinsten Notenwerten[3].

Die durchgehend augmentierte Schreibweise hat sich daneben aber weiterhin behauptet. Sie wurde gegen Ende des 14. Jahrhunderts sogar in dem Traktat *De minimis notulis* des Anonymus X beschrieben. Diese Abhandlung stammt bezeichnenderweise aus der gleichen Handschrift *Str* wie die *per diminutionem* zu lesende Version von *He tres douls rossignol*. Anonymus X schildert dort[4], daß die Noten eines *cantus subtilius consideretur* nicht so gesungen würden, *ut prima fronte apparent*, sondern daß *nulla excepta* der nächst kleinere Wert zu singen sei, statt einer Lo. also die Br., statt der Br. die Sbr., statt einer Sbr. die Minima und statt dieser eine Smin.

Daß diese Entwicklung zu immer subtileren rhythmischen Raffinessen ohne eine allgemeine Tempodehnung nicht denkbar ist, hat H. Besseler durch stilkritische und experimentelle Vergleiche festgestellt[5]. Die oben[6] durchgeführten Gegenüberstellungen von normal und augmentiert geschriebenen Werken lassen erkennen, daß dieselben rhythmischen Verhältnisse grundsätzlich verschieden dargestellt werden konnten, die jeweilige Notationsart also keinen Hinweis auf ein langsameres Zeitmaß geben sollte. Nur wenn man diesen Schluß zieht, ist verständlich, daß sich Prosdocimus de Beldemandis im *Tractatus practice de musica mensurabili ad modum italicorum*[7] über die unnötige Anwendung von Augmentation und Diminution beklagt mit den Worten: „multum errant moderni tam in arte Gallica quam in arte Italica, qui augmentatione et diminutione utuntur non solum in tenoribus pluries diversimode repetitis, ... sed etiam in discantibus, et hoc sine necessitate, cum ita bene possent suos cantus figurare in propriis figuris sine prolongatione figurationis ipsorum cantuum".

---

[1] Vgl. G. Reaney, *The „Ars nova" of Philippe de Vitry*, MD X, 1956, S. 23.

[2] Vgl. U. Günther, *The 14th-Century Motet and its Developement*, MD XII, 1958, S. 34, Tabelle.

[3] U. Günther, Diss., S. 205 und 266.

[4] CS III, 415.

[5] H. Besseler, *Studien zur Musik des Mittelalters II: Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry*, AfMw VIII, 1927, S. 214, Tabelle.

[6] Vgl. S. 286, 291 u. 292.

[7] CS III, 247.

Die Verfasser der Beiträge

Hermann Beck. Geboren 1929 in München; studierte Musikwissenschaft an den Universitäten Erlangen, Freiburg i. Br. und Basel bei Rudolf Steglich, Wilibald Gurlitt und Jacques Handschin; 1954 Dr. phil. Erlangen. 1954/1955 bei Walter Gerstenberg in Tübingen; gleichzeitig und in den folgenden Jahren Lehrbeauftragter und Leiter des Collegium musicum an der Universität Würzburg. Habilitierte sich 1958 für das Fach Musikwissenschaft an der Universität Würzburg, wo er von 1954 bis 1960 kommissarischer Vorstand des Musikwissenschaftlichen Seminars war.

Klaus Wolfgang Niemöller. Geboren 1929 in Gelsenkirchen; studierte Musikwissenschaft an der Universität Köln bei Karl Gustav Fellerer, Willi Kahl und Marius Schneider; 1955 Dr. phil. Köln. 1955 bis 1956 Studienaufenthalte in Rom und Paris; im Sommer 1956 Assistent am Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg i. Br.; 1956 bis 1958 in Köln Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft; anschließend wissenschaftlicher Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln.

Werner Breig. Geboren 1932 in Zwickau (Sachsen); studierte an der Berliner Kirchenmusikschule in Berlin-Spandau bei Gottfried Grote, Ernst Pepping und Herbert Schulze; 1955 bis 1956 Assistent am Institut für Kirchenmusik der Universität Erlangen. Seit 1956 Studium der Musikwissenschaft in Hamburg und in Erlangen.

Ursula Günther (geb. Röße). Geboren 1927 in Hamburg; Klavierunterricht bei Detlef Kraus und Hans Erich Riebensahm; nach Besuch der Schule für Theater und Musik der Hansestadt Hamburg 1947 Examen als Privatmusiklehrerin; anschließend Studium der Musikwissenschaft an der Universität Hamburg bei Heinrich Husmann; 1957 Dr. phil. Hamburg.

Namen- und Sachregister des siebzehnten Jahrgangs

(zusammengestellt von Fritz Reckow, Erlangen)

Abert, H. 142, 145
Abraham a Santa Clara 62
acutus 194, 201ff., 207, 213
Adam von Fulda 27ff.
Adelung, M.J. 202, 207, 210ff.
Agricola, M. 36, 198, 200, 203, 206, 210ff.
– N. 248, 254ff.
– R. 251
Ahlfeld, R. 285
Akkord 47
Akzentbehandlung 122ff., 204
Akzidentien 4, 7, 59
Alamir 220, 239
Albersheim, G. 194f.
Albert, H. 64f.
Albrecht, H. 244
Alessi, G. d' 223
Allemande 60
Alphons II., Herzog von Ferrara 237
Ambros, A.W. 218
Ameln, K. 100f., 118ff.
Amerbach, B. 250
Ammann, H.L. 130
Ander-Donath, H. 71, 75
Andrews, H.K. 40, 49
Anglès, H. 88, 289
Anonymus 2 (CS I) 96, 107
– 4 (CS I) 86
– 10 (CS III) 297
– 12 (CS III) 29, 33f.
Anthonello de Caserta 284, 295
Antonowytsch, M. 215, 222, 240
Apel, W. 2ff., 22, 29f., 51ff., 97f., 280, 283ff.
Apfel, E. 42, 81ff., 115
Apherdianus, P. 252
Arbeau 143
Aria Allemagna 151
Arie 51, 57ff., 65, 67, 69
Ariosto, L. 59
Aristophanes 128, 131
Aron, P. 29, 42
Ars antiqua 107
Ars nova 1, 9, 29, 83, 96, 99, 107
Artes liberales 244, 250
Assonanz 85
Ästhetik der Klangbereiche 198ff., 208ff.
Attaignant, P. 52ff., 220
Aubry, P. 88
Auda, A. 23, 26
Augmentation 277ff.
Aventin, J. 250
Averkamp 222, 240

Bach, J. S. 62, 71, 75, 146, 152ff., 168f., 180
– Ph. E. 212
Bähr, G. 71
Ballade 92f., 285f., 290ff.
Ballett 146
Barock 168ff., 180
Baß 199ff., 211f.
Basses Danses 143
Baston, J. 220f.
Batka, R. 184f.
Bebel, H. 244
Beck, H. 215ff.
Beethoven, L. van 150, 168ff.
Bellermann, H. 40
Benary, P. 166
Berg, A. 183, 187, 189ff.
Bernoulli, E. 52, 135
Bernstein-Porges, E. 183f.
Besch, O. 183f.
Besler, S. 118, 124
Besseler, H. 5, 20, 81, 94, 97, 223, 277ff., 285, 287, 294ff.
Beyer, J. 125
Biberli, L. 140
Bicinium 262f., 267ff., 273f.
Binchois, G. 96
Binder, G. 131
Birtner, H. 22
Bitner, J. 256
Bitschin, K. 251
Blanke, F. 138
Bleyer, N. 145
Blume, F. 100f., 121
Bobbert, G. 72
Bogentantz, B. 27
Böhme, F.M. 144, 146
Bohn, E. 107
– P. 221
Bömer, A. 245ff.
Bording, A. 64
Borren, Ch. v. d. 23, 103, 287, 289
Bosius, G.Ch. 67
Bossert, G. 121f.
Boulez, P. 191f.
Branles 143
Braun, A. 67
Braune, J.G. 69
Brecht, B. 192
Breig, W. 258ff.
Briquet, C.M. 119ff.
Brockpähler, R. 64
Broel, W. 172, 176
Brossard, S. de 201
Brüel, P.V. 72
Brummen 211f.
Brunfels, O. 135, 253, 256
Buchstabenzeichen 108ff.

Buechi, A. 127
Bukofzer, M. 87, 98, 104, 106, 115
Bull, J. 53
Bullinger, H. 127ff.
Burckhardt, J. 218
Busoni, F. 154, 165
Buxtehude, D. 272, 276
Byrd, W. 53

Caccia 94
Calvin, J. 136
Calvisius, S. 256
Canario 143
Canon 18ff., 284, 294
Cantor 246ff., 254
Cantus firmus 42f., 49, 82ff., 101ff., 228ff., 239ff., 262ff.
Cantus firmus-Satz 42
Cape, S. 23
Capucinerdans 147
Caroso 143
Carton, Abbé 219
Casimiri, R. 44
Celtes, K. 126, 128, 136
Cesaris, J. 10, 286f.
Chailley, J. 101
Chanson 92f.
Chansonsatz 81
Char, R. 191
Cherbuliez, A.-E. 126, 138
Chiampell, D. 136
Choralbearbeitungen (für Orgel) 258ff.
Ciconia, J. 94, 284
Clairon 207f.
clarus 203, 205ff., 212
Clausula 89f.
Clercx, S. 283f.
Clodius, Student 61, 63f., 150
Cochläus, J. 32, 34f.
Coda 53f.
Coelestinus, J.F. 254
Collins, H.B. 88
Commer, F. 43
Compositio 41ff.
Concerto 173
Contrafacta 248
Contrapunctus 41ff.
simplex 43ff., 48f.
diminutus 44, 48f.
floridus 48
Cordier, B. 29, 278ff.
Corvinus, L. 246
Coussemaker, E. de 220f., 289
Cromorne 210
Cserba, S.M. 25
Cunelier, J. 12ff., 19f., 286
Cyprian de Rore 102

Dahlhaus, C. 22ff., 161, 166
Dähnert, U. 74, 78
Dalza 56
Damman, R. 220f.
Danckert, W. 164
Dannemann, E. 20
Daser, L. 102
David, H.Th. 155
Davison 280
Davy, R. 116f.
Deklamation 43ff., 49, 102, 113, 183ff., 189, 227, 230, 232, 234, 237, 239, 242, 289
Demantius, Ch. 102
Deutscher (Tanz) 143
Diffusität (Schallverteilung) 74
Diminution 1ff., 23ff., 277ff.
Discantus ex improviso 107
Diskant, engl. 105
Diskantsatz 81ff., 115
Dissonanz 47, 112, 117
Dittmer, L. 84f., 88f., 98
Dolch, O. 63
Doppelfuge 152ff.
Dräger, H.-H. 166
Dragma 5f., 16f., 20, 284, 294
Dreiklang 227
Dresden (Frauenkirche) 71ff.
Dreyßer, J.F. 142ff.
Düben, A. 260
Ductiae 143
Dufay, G. 20, 81, 93, 95, 277f.
Duka, P. 187
dumpf 198ff., 209ff.
dunkel 204ff., 210ff.
Dunstable, J. 95
Durandus de Mende 108f.
Durchführung 168ff.

Eberus, P. 253, 256
Edelblüt, Th. 251
Eeckhoutte, J. van 219
Eggebrecht, H.H. 113
Egli, E. 130, 132
– R. 140
Einschwingen 72
Eitner, R. 219ff., 255
Eloquenz 244
Engeltragen (Tanz) 144
Engerdus, J. 255
England 81ff., 112ff.
Englische Mühle (Tanz) 149
Englischer Tanz 148
Engschrittgang 282, 289
Enier, H. 130
Erasmus von Rotterdam 244f.
Erk, L.Ch. 150
Erlebach, Ph.H. 69f.
Exercitium Musices 250, 253ff.
Exordium 104

Faber, B. 252
– G. 31, 36f.
– J. 129
Fabricius, G. 123
Facoli, M. 51ff.
Fage, A. de la 284
Falck, G. 207f.
Falsibordoni 46, 101, 113f.
Fantasia 263f.
Farnaby, G. 145
Farner, O. 127f., 139
Fauxbourdon 43, 101, 106, 112ff.
Fedtke, T. 260, 270
Fellerer, K.G. 252
Fétis, F.J. 219
Ficker, R. v. 93, 96
Figuralmusik 100ff., 248f., 256
Finsler, G. 130
Fischer, K. v. 1, 7ff., 100ff., 110, 115f., 136, 289, 295f.
Flade, E. 74
Flexa 113, 116
Flor, Ch. 65
Fock, G. 264
Forkel, J.N. 211f.
Fortner, W. 192
Franciscus, Magister 7
Franck, J. 125
– M. 62
Franco v. Köln 25f., 98

Frank, B. G. 127
Frankreich 1ff., 277ff.
Franz, J. F. 126
Freigius, J. Th. 250, 255
Freundgen, J. 245, 254
Friedländer, M. 146
Fries, L. 135
Fuga 102, 152ff., 169, 180
Fuhrmann, M. H. 200, 206f., 211
Fungerus, J. 249
Furrer, W. 72
Fux, J. J. 49

Gafurius, F. 25f., 36
Galiot 3, 294
Galle, R. 251
Galliarde 52f., 143
Galliculus, J. 102
Galliker, P. 248
Gallus, J. 102
Ganzschluß 169
Gardano, A. 51f.
Garinus 6
Garside, Ch. 126, 136
Gascogne 222
Gavotte 146
Gebrauchslied 61ff.
Geering, A. 107, 127, 129, 131, 136, 140
Gehlhoff, G. 61
Gehmlich, E. 243
Geldenhauer, G. 250
Generalbaß 212
Generalpause 169, 174
Gengenbach 119
Gennrich, F. 7, 11, 18f., 89, 278, 294
Georgiades, Thr. 86, 96, 173, 180ff.
Geräuschhaftigkeit 195, 200, 205, 209, 211f.
Gerber, R. 117f.
Gerdes, G. 259ff., 268ff.
Gerhardt, C. 101, 103, 118ff.
Gerstenberg, W. 167, 215, 227
Gerüstsatz 42
Gerüst-Tanz 53f.
Gesius, B. 102
Gevaert, F. A. 26
Gherardello 11
Gigue 151ff.
Glarean, H. 36, 107, 128, 220f.
Gläser, E. 64f.
Glockenkurve 72
Gluck, W. 150
Goethe, J. W. v. 204
Goetzinger, E. 129
Göllner, Th. 107
Gombosi, O. 219, 269
Goscalch 7, 283
Goudimel, C. 221
gravis 194, 213
Grefflinger, G. 65
Grégoir, E. 219
grell 203ff., 212
Grimace 6f.
Grimm, Gebr. 202ff.
Guarinus, B. 244, 252
Guilelmus Monachus 33
Gumpelzhaimer, G. 223
Günther, U. 1ff., 277ff.
Gurlitt, W. 22, 25, 166, 199, 243, 250

Haagk, C. 69
Haberl, F. X. 215, 220ff.
Hahnentanz 147
Hake, H. 68f.
Halbgesang 184
Halbschluß 168ff.
Hallfähigkeit 193, 198, 203, 206f., 209, 212
Halm, A. 168, 173, 179, 182
– H. 142
Hammerschmidt, A. 68
Handschin, J. 82, 96ff., 194, 200, 282
Handschriften
Ansbach, Reg. Bibl., VI g 27 120f.
Apt 94f.
Augsburg, Stadtbibl. Cod. Mus. 15 u. 16 121f.
Ba 88, 90
Bartfelder Orgeltabulatur 260ff., 265ff.
Berlin, Staatsbibl. Mscr. autogr. Walter 122f.
– *Mus. Ms. 40019* 121f.
– *Mus. Ms. 400 21* 223
– *Mus. Ms. 40035* (Eckelt) 274
– *Mus. Ms. 40147* 66
– *Mus. Ms. 40159* 62
– *Mus. Ms. 40493* 66f.
– *Mus. Ms. 40622* 64, 67
– *Mus. Ms. 40623* 67
– *Yd. 5089* 63
– *Ye 7046* 64
Bologna, Bibl. G. B. Martini, Q 15 (BL) 278, 286
– *R 141* 220
– *R 142* 223
– *U 92* 223
CaB 6
Cambrai, Ms. 3 (D) 221
– *Ms. 125–128* 221
Cambridge, Corpus Christi College Ms. 65 87
– *Gonville and Caius College Ms. 543/512* 85, 87
– *Trinity College Ms. 0.2.1* 84f., 91
CbB 114, 124
Chantilly, Musée Condé 1047 1ff., 113, 277ff.
Cl 88ff.
Döbeln, Bibl. d. Kirche St. Nicolai N 3 123
Dresden, LB, Mus. Gri XI (Gri 1, 2 u. 3) 118ff.
Düsseldorf, Landes- u. Stadtbibl. D 3 108ff.
– *D 4* 109
Eisenacher Kantorenbuch 103, 118
Erlangen, UB Ms. 749 103
Eton-College Ms. 178 116
F 89f.
Fauv 90, 93, 98
Fitzwilliam Virginal Book 145, 260, 273
Florenz, Bibl. Naz. Centr. II, I 232 103
– *Magl. XIX, 58* 221
FP 2ff., 8f., 12f., 18, 293ff.
Genf, UB Cod. 38b 118
Gotha, ehem. herzogl. Bibl. Chart. A 98 118, 121, 123f.
Großenhain, Arch. der St. Marienkirche, Matth.-Passion o.S. 123
Hertogenbosch, Bibl. der Illustre Lieve Vrouwe Broederschap

– *Ms. 72 A* 222, 230, 234f., 239f.
– *Ms. 75* 221f.
Hu 88
Iv 94f.
Kopenhagen, Kgl. Bibl. kgl. Sammlg. 1873 223
Leiden, Ms. B 160 223
Liederbuch des Stud. Clodius 61, 63
LoF 99
LoM 104ff., 113, 115ff., 125
London, Brit. Mus. 19583 222
– *Add. 24198* 87
– *Westminster Abbey (Fragments with Pressmark) 33327* 84ff., 91
Lübbenauer Orgeltabulaturen 259ff.
Lüneburger Orgeltabulaturen 270ff.
Madrid, Bibl. nac. 192 84
Maihinger Fragment 105f., 109, 111ff.
Mailand, L. U. 125 110
Mo 85f., 88ff., 97f.
Modena, Bibl. Estense M. 5.2.4. 2ff., 5ff., 12f., 16f., 20f., 292ff.
– *Cod (L. 451) a.N.1.* 223
– *Cod (L. 452.502) a.N.1.* 222
München, Staatsbibl. clm 3005 (Andechser Missale) 104
– *Mus. Ms. 13* 103
– *Mus. Ms. 19* 223
– *Mus. Ms. 42* 223
– *Mus. Ms. 260* 62, 66
– *Mus. Ms. 1571* 142ff.
– *Mus. Ms. 1578* 142
– *Mus. Ms. 1657* 62, 66
– *UB Art. 401* 223
Nürnberg, Germ. Mus. M. 369m (= Hs. 83795, Bd. I) 103
– *Ms. 31781* 66
O 3, 5f., 12f., 18, 20, 95, 278, 286
OH 88, 91, 94, 98, 104f.
Ostracher Liederhs. 61
Oxford, Bodl. Libr. Ms. Bodley 384 87
– *Ms. E Mus. 7* 87, 91, 98
– *Ms. Hatton 81* 87, 91, 94
– *Ms. Mus. c. 60* 84f., 87, 91
– *New College Ms. 362* 87, 91
P 3, 6, 9, 12f., 16
Padua, Ms. A 17 223
Pegau, Archiv der St. Laurentiuskirche, Mus. 2 119f.
PR 2f., 6ff., 12f., 17, 283, 287ff.
Regensburg, Cod. Perner 184–185 223
– *Proske 220–222* 223
Rom, Bibl. Vat. Cod. Sist. 16 223, 239
– – *19* 222
– – *26* 223, 239
– – *42* 103
– – *77* 220
– *Ottob. 3025* 84
– *Pal. 501* 110, 116
– *Pal. 1976–1979* 121f.
– – *1980–1981* 221
– *S. Maria Maggiore Ms. 26* 223
Rouen A 21 109
– *A 272* 110
St. Gallen, Stiftsbibl. 463 220
– – *530* 223
Straßburg M. 222 C. 22 289, 294, 297
Stuttgart, Landesbibl. Ms. 46 222
St. Victor 89
Toledo, Ms. 18 223
Treviso, Arch. mus. del Duomo, Ms. I 222f.
Trient, Cod. 87 93
TuB 94f., 98f., 294
Ulm, Schermarsche Bibl. Ms. 237 223
W 1 90
Wien, Minoritenkonvent Ms. XIV (714) 264, 266, 269f.
– *NB. Cod. 15950* 222
– – *Cod. 16195 (aus Meißen)* 118, 122f.
– – *Cod. 18825, 1* 221
Wittenberg, Arch. der Stadtkirche, Inv. Nr. 69, Rep. Nr. 6/4 121f.
Worcester Add. 68 84ff., 88, 94f., 98f.
Zellerfelder Orgeltabulaturen 264ff.
Hänsel, C. G. 144
Harding, R. E. M. 55
Harrison, F. L. 116
Harsdörffer, G. Ph. 63
Hartmann, A. 62, 64
Hasenfratz, P. 136
Hasprois 12f.
Hasse, P. 260
Haupt, J. 122
Hauptmann, G. 184
Haydn, J. 168ff.
Heck, J. 63, 65, 67
Heckel 151
Hedar, J. 259
heiser (= dumpf) 205f., 210, 212
hell 201ff.
Hellfurth, G. 62
Hellmann, D. 259
Helmholtz, H. 195
Hemmerlin, F. 137
Herazti, E. 219
Herbst, J. A. 206ff.
Herder, J. G. 206, 211
Hermann, H. 243
Hermelink, S. 41
Hertzmann, E. 215, 219
Hesbert, R.-J. 108ff.
Hesdin, N. 219, 222, 233
Heuberger, R. 185f.
Heyden, S. 24, 31ff., 36ff., 243, 251, 257
Hieronymus de Moravia 25
Hiller, J. A. 201, 212
Hirtler, F. 184
Historia 101, 106f.
Holdlieb, C. 66
Homophonie 40, 47
Hoppin, R. H. 99, 283
Hoquetus 296
Horaz 136
Horn, J. C. 65
Hottinger, A. 75
– J. J. 127
Hug, A. 131
Hughe de Lantins 29
Hughes, A. 87f.

Hugo von St. Victor 244
Humanismus 218, 241ff.
Humperdinck, E. 183ff.
Husarentanz 146
Hüschen, H. 27, 244
Husmann, H. 3, 285
Hymbert de Salinis 12ff., 286

Ibsen, H. 183
Ihm, G. 251
Imitation 44ff., 94, 217f., 226f., 232f., 263, 267f., 270, 279, 288
paarige 44, 227, 232, 236f.
Vor- und Nachimitation 263
Improvisation 107, 115
Integer valor 22ff., 33, 35f.
Intervallfortschreitungen (Palestrinasatz) 46
Intonation 71
Intrada 143
Inversion 152ff.
Isaak, H. 103
Isoperiodik 94, 96f.
Isorhythmie 94ff., 285
Istel, E. 185
Italien 1ff., 8f., 202, 218, 277ff.

Jahn, J. 75
Jammers, E. 108f.
Jan Nasco 102
Jehan Petit 110
Jehmlich, Gebr. 75, 78
Jenny, M. 132
Jeppesen, K. 44, 47ff., 53
Joachim v. Grüt 130
Jo ala Venture 103
Johannes Cunelier 12ff., 19f., 286
Johannes de alte curie 12f.
Johannes de Grocheo 143
Johannes de Muris 25, 92
Johannes Oridryus 26
Johannes Simonis de Haspre 12f., 20
Johannes Verulus de Anagnia 25f., 296
Jolande v. Aragon 286f.
Josquin des Prez 23, 223, 233f., 236
Jost v. Silenen 127
Jud, L. 131

Kade, O. 100f., 105, 117
Kadenz 45, 47, 49, 84ff., 91, 168ff.
Kaldenbach, Ch. 65
Kaltschmid, P. 137
Kämmel, H.J. 243
Kanonmesse 235ff.
Kanontechnik 229ff., 233, 235ff., 261f.
Kanzonette 69
Karges, W. 260
Kastrat 202
Kehrein 221, 224
Kessler, J. 135, 140
Kettentänze 143
Keuchenthal, J. 117, 120f.
Kiekert, I. 183
Kienzl, W. 186
Kirchengesang (bei Zwingli) 136ff.
– (im Unterricht des 16.Jhs.) 245ff.
Kirsten, L. 185
Kittler, G. 275
Klang 46ff.
Klangfarbenunterschiede durch versch. Mensuren 77
Klanggruppenwechsel 218, 237f.
Klanglichkeit 81ff., 194, 218, 227, 229, 233f., 238, 240
Klangträger 81ff., 88, 95f., 114
Klangwirkung 40
Klausel 45, 111ff.
Klemm, G. 64
Kluge, O. 243
Koch, H. Ch. 40, 202, 204, 206
Koehler, W. 128
Komma, M. 192
Komplementärrhythmik 263
Kontertanz 144, 149
Kontrafaktur 64
Kontrapunkt 40ff.
Konzert 166
Kopp, K.A. 249
Koromandel 146
Koswick, M. 32, 35
Krabbe, W. 66
Krauß, S. 62
Krautwurst, F. 103, 121f.
kreischen 202f.

Kremberg, J. 69
Krenek, E. 192
Kretzschmar, H. 142
Kreutz, A. 155
Kreiger, A. 61, 65, 67ff.
Kuemmerle, S. 140
Kunstlied 61
Kurrendesingen (16.Jh.) 247

Labienmensuren 75
Lambert, F. 139
Landini, F. 9, 295
Ländler 144
Lassus, R. de 102
Laude 46f.
Lebertoul, F. 278
Lechner, L. 102, 107
Lektionsweisen 107, 109ff.
Lenaerts, R. 215, 219, 223, 235, 237, 239
Lenz, W. v. 176
Leopold I., Kaiser 143
Leßmann, O. 184
Liebe, A. 193ff.
Liedsätze 9ff., 277ff.
Lindner, F. 121ff.
Lipphardt 109
Liturgie 216f.
Lobwasser 141
Lohr, I. 136
Longaval 102f.
Lorentz, J. 270
Lorenzo 295
Lossius, L. 27
Lottermoser, W. 71ff.
Löwe, J.J. 68f.
ludus 251f., 255
Ludwig, F. 2f., 6ff., 14, 16, 92, 105, 285, 295f.
Lupulus, H. 127f.
Lusitano, V. 38f.
Luther, M. 117ff., 123, 136, 139, 253
Lüthi, H. 140

Machabey, A. 296
Machaut, G. de 2f., 6f., 82, 91f., 95, 216, 277, 290, 295ff.
Madrigal 69
Mahrenholz, Ch. 75, 100, 118
Marchettus de Padua 113
Marcolinus, F. 219f.
Marot, C. 273

Marpurg, F. W. 202f., 210, 212
Marquardt, H. 222
Marsop, P. 184
Martin I. v. Aragon 289
Maschera 143
Matheus de Perusio 280, 295
Matheus de Sancto Johanne 285, 293
Matthäus, W. 122
Mattheson, J. 63, 147, 200ff., 208ff.
Mayhuet de Joan 3
Meier, B. 42, 107
Meiland, J. 102, 120ff.
Melanchthon, Ph. 250, 253
Melodie 48
Melodram 183ff.
Mendelssohn-Bartholdy, F. 186
Mensur 71
Menuett 143f.
Merritt, A. T. 44, 49
Mersmann, H. 176, 180, 189
Mertz, G. 243
Messenkompositionen 215ff.
Messensatz, motettisch 82f., 94
Methfessel, A. 146
Meyer, F. J. 78
Michel, H. 246
Middendorpius, J. 252f., 256
Milhaud, D. 192
Mixtur 71, 75f.
Modulation 154ff., 169ff.
Modulationssequenz 171
Moker, A. 253, 255f.
Molin 6
Monn, G. M. 170
Monne, F. J. 224
Monodie 113f.
Montanus 220ff.
Morlaye, G. 56
Morris, R. O. 48
Morus, Th. 256
Mosellanus, P. 246
Moser, H. J. 106, 260, 270
Motette 1ff., 44ff., 82ff., 88ff., 216ff., 285
Mouton, J. 218, 220f., 224ff., 239
Mozart, W. A. 145, 150, 169ff.
Mühlentanz (= Mühlrad, Müllertanz) 144, 148
Müller, F. 75
Münzer, G. 184
Münzer, Th. 138
Muralt, L. v. 139
Murner, Th. 129
Musikanschauung (16. Jh.) 244, 251ff.
Musikpädagogik (16. Jh.) 243ff.
Mystik 229f., 242

Nachhallzeit 71ff.
Napolitana 60
Neapolitaner 178
Nef, K. 67
Negri, C. 143
Neiner, J. V. 62
Nettl, P. 57, 142ff.
Neubert, U. 125
Neukrantz, J. 66
Neumann, W. 153
Newsidler, H. 151
Newton, I. 25
Niavis, P. 247
Niederlande 217ff.
niedrig 193f., 198f.
Niedt, F. E. 200, 206, 211
Niemöller, K. W. 243ff.
Niessen, W. 64
Nikolaus v. Wyl 137
Noëma 226
Nono, L. 192
Nöringer, A. 62
Notre Dame 82, 96, 99

Obrecht, J. 23, 102ff.
Ockeghem, J. 37
Odinga, Th. 139
Ökolampad, J. 140
Olearius, A. 64
Oper 183ff.
Oppel, R. 120
Orel, A. 96
Orff, C. 183, 192
Organum 96, 99, 106, 111
Orgel 71ff., 198ff., 206ff., 268
Orgelmesse 53
Orgelpunkt 155ff., 163f., 176, 179
Ornithoparch, A. 36
Osthoff, H. 67
Pachelbel, J. 274, 276
Padoane 55f.
Paenultima 112, 117
Palestrina, P. 23, 40ff.
Palestrinasatz 40ff.
Parlandogesang 190
Parodiemesse 224ff., 233f.
Parodietechnik 218, 224ff., 233f., 236ff.
Passamezzo 52ff.
Passionshistorie 100ff.
deutsche 117ff.
Passionston 100ff.
Pavana 52ff.
per medium 13, 17f.
Permutationsfuge 153
Perotin 98
Pestlied (Zwingli) 132f.
Petrucci, O. 56, 221
Petrus Abälardus 224
Petrus de Cruce 98
Petrus Fabri 12f., 16
Pfitzner, H. 183f.
Philipoctus de Caserta 3, 7, 12f.
Philippe de Vitry 1, 91, 97, 297
Pirro, A. 215, 220ff., 287
Pirrotta, N. 8, 295
Pius II, Papst 248
Plenum (Orgel) 71
Poetik (16. Jh.) 245, 251f.
Poglietti, A. 144
Polyphonie 40ff.
Praetorius, E. 36
– H. 263
– J. 260f., 264
– M. 130, 198ff., 206ff., 263
– St. 253, 256
Prieberg, F. K. 189
Prinzipal (Orgelregister) 71, 75
Prolatio-Rhythmik 277ff.
proporciones 6, 18ff., 30, 38
Prosdocimus de Beldemandis 297
Psalm 69 (Zwingli) 132ff.
Pulsschlag 23, 26, 30
Puncti 143
Pykini 7

Quadrille 144
Quadrivium 244, 250f.
Quadruplum 89ff.
Quaestio 111, 116

Quantz, J.J. 201, 203, 206, 208ff.
Quartus cantus 85ff., 90f., 93, 96, 98
Quatre prolacions 10

Radbohrer (Tanz) 144, 148
Radino, G.M. 55
Ramis de Pareia, B. 30ff.
Ramsbotham, A. 88
Ratner, L.G. 166
Raumakustik 71ff.
Reaney, G. 1ff., 15, 18ff., 113, 278ff., 283, 285ff., 293, 296f.
Rebenlein 66
Redlich, H.F. 183, 190
Reese, G. 215, 220ff., 233, 240
Refrain 172
Reich, W. 183
Reimann, H. 126ff., 140
– M. 260, 275
Reisch, G. 253
Reprise 152ff., 168ff.
Reprisenverschleierung 176, 179
Resinarius, B. 102
Reson 278
Rhaw, G. 27, 32, 34, 38, 102f., 221
Rhenius, J. 256
Rhythmik (14./15.Jh.) 1ff., 277ff., (15./16.Jh.) 22ff.
Riccio, T. 121
Ricercar 53
Richafort, J. 220f.
Riedel, F.W. 274
Riemann, H. 42, 86, 93, 176, 280
Riepp, K.J. 76
Rietzsch, F. 119, 123
Riezler, W. 179
Rigaudon 147
Rink, Ch. 143
Ripresa 53f., 57, 59
Rist, J. 61, 65ff.
Ritornell 67, 69f.
Rivius, J. 257
Robertson, P. 104
Rokseth, Y. 85
Rondeau (14.Jh.) 92f., 285, 290
Rondo (18.Jh.) 169, 171ff., 178
Rösch, F. 184
Rosmers, E. 183f.
Roth, F. 243
Rubert, J.M. 64
Rubsamen, W. 220ff.
Ruffo, V. 102
Russentanz 147
Rywosch, B. 170

Sachs, C. 31, 35
Sadolet, J. 249, 252
Saltarello 53ff.
Santini 223
Sarti, G. 145
Sartori, C. 51
Sauflied 63
Scandello, A. 102
Scarlatti, D. 168
Schalldruck 77
Schallfähigkeit 198
Schallintensität der Teiltöne 73
Schallverteilung 74, 78
Schamppecher, M. 35
Scheidemann, H. 264ff., 270ff.
Scheidt, G. 260
– S. 145, 260, 266, 268f.
Scheinreprise 173
Schierning, L. 259f., 264, 269f., 273
Schildt, M. 273
Schillings, M. 184, 186
Schiørring, N. 64
Schlick, A. 198, 200
Schmelzer, J.H. 146
Schmid, W. 139
Schmidt, G. 100ff.
– L. 63
Schmidt-Clausing, F. 126ff.
Schmieder, W. 155
Schmitz, A. 100ff., 111
Schneider, M. 100
Schnitger, A. 78
Schnüffis, L. v. 65
Schönberg, A. 183ff.
Schope, J.A. 69
Schottenius, H. 246
Schrade, L. 52, 216, 296
Schrammeck, W. 162
Schreker, F. 187
Schubert, F. 178f.
Schulchöre (16.Jh.) 243ff.
Schuler, E.A. 122
Schülerdialoge (16.Jh.) 246f., 249
Schumann, R. 186
Schünemann, G. 27
Schütz, H. 102, 117, 122
Schwarting, H. 168ff.
Schwartz, Ch. 69
Schweizer, J. 126, 138f.
Schwenck, L. 124
Schwerd, A. 249, 252, 256f.
Schwieger, J. 68
Sechser (Tanz) 144
Seidl, A. 185
Seiffert, M. 258ff., 264, 269f., 273
Selenches 7
Selnecker, N. 125
semiditas 33, 36
Senfl, L. 103, 257
Sequenz (liturg.) 96, 224, 233f., 244f.
Sequenz (kompos.) 153, 155f., 158, 163, 171
Sermisy, C. de 43
Siebenhaar, M. 65
Siebs, Th. 111
Siegele, U. 152ff.
Sigtenhorst Meyer, B. v. d. 259ff., 269, 276
Silbermann, G. 71, 74ff.
Smets, P. 198
Smijers, A. 103, 215, 220ff., 239
sogetto 42, 45
Söhngen, O. 136, 138
Solage 4, 10, 12ff., 283, 290
Soliloquenten 101ff., 115f.
Sonate 166, 180
Sonatenform 168ff.
Spangenberg, J. 251
Sparato, G. 30
Speer, D. 207
Spektrometer-Untersuchungen 77
Sponsel, J.L. 71
Sprachklang 183, 211
Sprachmelodie 183, 187f.
Sprachrhythmus 49
Sprechgesang 185f.
Stäblein, B. 101, 216
Stainer, I.F.R. 87, 95
– C. 95
Stamitz, J. 170
Stantipe 143
Stein, E. 183, 188
Steinitzer, M. 184f.

Stephan, R. 104, 183ff.
Stephani, C. 123, 125
Stimmtausch 85, 87, 91, 99
Stimmung 198ff.
Stölzle, R. 250
Straeten, E. v. d. 219
Strauß, R. 185
Strungk, D. 63
Stuberus, C. 255
Studentenlied 61, 63ff.
Sturm, J. 254, 256
Subdominante 182
Subprolatio 9
Suite 143, 152ff., 173
Sulzer, J. G. 201, 203
Summen 203, 211f.
Surgant, U. 138, 250
Susato 221
Susay 291
Suzoy, 12f. 17
Sweelinck, J. P. 153, 258ff.
Sylvius, Ä. (Papst Pius II.) 248
Symbolik 229f., 233, 242
symphonia 249
Synkopierung 6, 291, 293

tactus 22ff.
talea 97f.
Tanz 51ff., 144ff.
Tanzbüchlein 142ff.
Tanzmeister 143
Tapissier 95f.
Taubert 144
Tedesche 60
tempus perfectum diminutum 277ff.
Terkelsen, S. 66
Textvortrag 189
Theile, J. 65, 68
Thierfelder, F. 67
Thoene, W. 250
Thuille, L. 186
Thuras, L. v. 64
Tiemann, H. 285
Tiersot, J. 287
Tinctoris, J. 113
Toncharakter 144, 200
Töne 62, 64, 68
Toneigenschaftsbezeichnungen 193ff.
Tonfall 183
Tonhelligkeit 193, 203ff.
Tonhöhe 193ff.
Tonhöhennotation (beim Sprechgesang) 187
Tortillon 143
Tosi 203, 210, 212
Transkriptionsmesse 224ff., 233f., 237
Trebol 289
Trecento 1, 3, 8ff.
Triosonate 173
Tripla-Galliarde 53
Trivialschule 243ff.
Tropus 87, 99
Trowell, B. 104
Trugschluß 176
Tunstede, S. 113, 115
Turba 100ff., 123
Tusler, R. L. 259, 262, 268

Uciredor, S. 12f.
Umkehrung 152ff.
Ursinus, W. 249
Ursprung, O. 47
usus 250, 253ff.
Utinger, H. 128

Vadian 131
Vaillant 10, 290f., 295
Van, G. de 18
Variation 52ff., 263ff., 270
Vegius, M. 249, 252f.
Velsius, J. 250
Velut 278
Venedig 217ff.
Vente, M. A. 268
Venzke, G. 73
Vergerius, P. 252f.
Verrepäus, S. 249, 254ff.
Versus 270
Vierdanck, J. 64
Vierstimmigkeit 81ff.
Villanelle 46
Virelai 287, 290f.
Vives, L. 251
Voegeli, H. H. 127
Vogel, W. 192
Voigtländer, Gabriel 65, 151
– Georg 64
Vokalklang 195, 197f., 205, 211
Volkslied 61, 63ff.
Waeltner, E. L. 111
Wagner-Régeny, R. 192
Wagner, P. 101, 104, 108, 110, 222, 245
– R. 184ff.
Waldberg, M. Frhrr. v. 63
Walser, H. 140
Walter, J. 101ff., 111, 114, 117ff.
Walther, J. G. 152, 166, 201, 206ff.
Wannenmacher, J. 130
Weber, C. M. v. 186
– G. 126, 138
– Georg 69
Weckmann, M. 259
Weiland, J. 68f.
Weill, K. 192
Weisz, L. 137
Welack, M. 125
Wellek, A. 193
welsche Manieren 69
Werlin (Pater) 61
Wiener Klassik 168ff.
Wilhelm v. Zell 139
Willaert, A. 215ff.
Willmann, O. 243
Wimpfeling, J. 253
Winterfeld, C. v. 218
Wiora, W. 62
Wölfflin, H. 127f.
Wörner, K. H. 189
Wolf, J. 2, 11, 14, 16, 20, 90, 103, 284, 292, 294
Wolfram, R. 144, 147f.
Wollick, N. 35
Wolkenstein, D. 256
Worbs, H. Ch. 61ff.
Wyss, B. 130, 137, 139

Zaminer, F. 84
Zanger, J. 27, 35
Zarewutius, Z. 269
Zarlino, G. 42
Zenck, H. 42, 167, 215, 224
Ziegler, Ch. G. 166
Zoder, R. 142, 151
Zotenlieder 69
Zwingli, B. 127
– H. 126ff., 250
Zyli, D. 140

HOHNER-STIFTUNG TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

WILIBALD GURLITT

SIEBZEHNTER JAHRGANG 1960

1

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Unter dem Patronat der Hohner-Stiftung

herausgegeben von

WILIBALD GURLITT

in Verbindung mit

HEINRICH BESSELER, WALTER GERSTENBERG, ARNOLD SCHMITZ

UND LEO SCHRADE

Schriftleiter

HANS HEINRICH EGGEBRECHT

XVII. Jahrgang Heft 1 1960

Ursula Günther (Ahrensburg/Holst.), Die Anwendung der Diminution in der Handschrift Chantilly 1047 1

Carl Dahlhaus (Göttingen), Zur Theorie des Tactus im 16. Jahrhundert . . 22

Reinhold Schlötterer (München), Struktur und Kompositionsverfahren in der Musik Palestrinas 40

Willi Apel (Bloomington/Indiana), Tänze und Arien für Klavier aus dem Jahre 1588 51

Hans Christoph Worbs (Hamburg), Die Schichtung des deutschen Liedgutes in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts 61

Werner Lottermoser (Braunschweig), Über die Akustik des Raumes und der Orgel in der Frauenkirche zu Dresden 71

Anschriften: Prof. D. Dr. Wilibald Gurlitt, Freiburg i. Br., Burgunderstraße 30 – Prof. Dr. Heinrich Besseler, Leipzig C 1, Nikischplatz 3 – Prof. Dr. Walter Gerstenberg, Tübingen, Am Schulberg 2 – Prof. Dr. Arnold Schmitz, Mainz, Saarstraße 21 – Prof. Dr. Leo Schrade, Basel (Schweiz), Conrad-Ferdinand-Meyer-Straße 54 – Privatdozent Dr. Hans Heinrich Eggebrecht, Erlangen, Membacher Weg 2 – Redaktionelle Zuschriften an den Schriftleiter.

Das ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT erscheint vierteljährlich. Preis des Einzelheftes DM 6.–, SFr. 7.–, $ 2.25; Jahresabonnement DM 20.–, SFr. 24.–, $ 7.50 (zuzüglich Zustellgebühr). Bestellungen durch den Buch- und Musikalienhandel oder direkt beim Verlag. Auslieferung nur durch den Verlag, Trossingen/Württ., Löhrstraße 32, Ruf 381. Zuschriften, die den Vertrieb und die Anzeigen betreffen, an den Verlag erbeten. Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, vorbehalten. Gesamtherstellung H. Laupp jr Tübingen. – © by Hohner-Stiftung Trossingen.

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

TROSSINGEN

UNIVERSITY OF LONDON
WITHDRAWN
23 JUN 1960
LIBRARY

- 7 MAR 1963